

د. جابر عصفور

مكتبة الأسرة
٢٠٠٣

مكتبة الأسرة

مواجهة الإرهاب

قراءات في الأدب المعاصر



الخاصة



الأعمال

مواجهة الإرهاب

قراءات في الأدب المعاصر

اسم العمل الفني: مواجهة الإرهاب
التقنية: حبر شينى على ورق
المقاس: ٣٥×٥٠ سم

محمد حجى (١٩٤٠)

فنان مصرى شديد التميز، تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة (قسم التصوير)، واشتهر بإجادة فن البورتريه (الوجوه)، يميل فى لوحاته إلى استخدام أساليب الحفر الحديثة، وتعتمد رسومه على البساطة والواقعية، وهو صاحب رؤية فنية وسياسية واجتماعية. عمل قبل تخرجه بمجلة المنصورة، وروز اليوسف، وصباح الخير، وجامعة الدول العربية (تونس/ مصر) مديراً للفنون والنشر. وله مجموعة من كتب الفن التشكيلى: رسوم من ليبيا، شمال يمين، أحلام نجيب محفوظ، لوحات من القرآن الكريم: وهو مشروع عالمى بكل المقاييس.. ويعد محمد حجى علامة جرافيكية بارزة، فهو فنان صاحب خبرة وبصيرة وأسلوب لا تخطئه العين

محمود الهندى

مواجهة الإرهاب

قراءات في الأدب المعاصر

د. جابر عصفور



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ: هيئة الكتاب

مواجهة الإرهاب

د. جابر عصفور

تصميم الغلاف

والإشراف الفني:

للفنان: محمود الهندي

الإخراج الفني والتنفيذ:

صبري عبدالواحد

الإشراف الطباعي:

محمود عبدالمجيد

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر إلا بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتنسم عطرها ربيعاً للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهداً ووعداً ليس لنا إلا الوفاء به لنثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د. سمير سرحاني

مفتتح

صدمتني - كما صدمت الكثيرين من أمثالي - أحداث الإرهاب التي تمسحت - زورا وبهتانا - بالدين الإسلامي الحنيف منذ السبعينيات، ودفعتنى إلى الاهتمام البحثى بمجالات الإرهاب وأسبابه، فضلا عن جذوره وتجلياته، سواء فى تراثنا العربى القديم أو عالمنا الحديث والمعاصر. وكان هذا الاهتمام، ولا يزال، يتحرك فى المجال الأدبى الذى أنتسب إليه على مستوى التخصص، ويبدأ من منظور الناقد الأدبى الذى لا يتباعد عنه إلا ليعود إليه بما يزيد من وعيه بما حوله، فيسهم فى تعميق إدراكه للعلاقات السياقية التى تصل بين الأحداث، وذلك فى مدى الظاهرة التى تتجسد بمناقلة الأسباب والنتائج.

وقد ظهرت البوادر البحثية الأولى لهذا الاهتمام فى الدراسة التى نشرتها عن «بلاغة المقموعين» سنة ١٩٩٢. وكانت هذه الدراسة محاولة لتتبع الوعى البلاغى والنقدى بالقمع، فى موازاة تجلياته الأدبية فى التراث العربى الذى انشغل بأشكال القمع انشغاله بواحد من أبرز الهموم التى ظلت تؤرقه. وقد سعى هذا التراث - بإبداعه الأدبى - إلى تعرية ممارسات القمع بالكلمات، الكلمات التى لا تزال تلعب نورا شبيها بقناع برسيوس

الذى لاقى به الميوزا الرهيبة، وقضى عليها بأن وضعها فى مواجهة صورتها التى انعكست على صفحة درعه الصقيل كالمرآة، فرأت الميوزا من بشاعة وجهها ما أفضى بها إلى الدمار.

والواقع أن تجليات القمع فى التراث كثيرة، منسربة فى عناصر التراث العربى، موصولة به، لا يمكن فصلها عنه، كأنها عروق الرخام التى لا يمكن عزلها إلا بتدمير السطح الذى أصبحت بعضا منه، فحضور القمع - فى تجلياته التى تبدو بلا نهاية - حضور طاغ، قاهر، فى سياقات دالة من ميراثنا الحضارى والثقافى الذى ينوء بما يحمل من آثار الاستبداد والطغيان والظلم والتعصب والتطرف، فضلا عن الإرهاب الذى مارسه الحكام على المحكومين، أو مارسه المحكومون على أنفسهم، تجسيدا لمأساة القمع الذى يعيد المقموع إنتاجه، كما تعيد المرأة إنتاج الصور الواقعة عليها، فيصيب به المقموع نفسه أو غيره من المقموعين فى تراجيديا المقتولين القتلة.

وقد اهتم اسلافنا من كتاب التراث بأشكال القمع ووقائعه، فرصدوا مؤلفون عديون، إما على سبيل التخصيص أو على سبيل التعميم، وذلك على نحو ما فعل أبو الفرج الأصفهانى فى كتابه «مقاتل الطالبين»، والحافظ عبد الغنى بن سعيد الأزدى فى

كتابه «التواريين الذين اختفوا خوفا من الحجاج بن يوسف»، وأبو عبد الله نعيم بن حماد المروزي صاحب «كتاب الفتن»، وأبو العرب محمد بن أحمد بن تميم التميمي صاحب «كتاب المحن»، والإمام الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي صاحب «النهاية في الفتن والملاحم». وكان من الطبيعي أن يتطرق القدماء للسجون ومأسيتها، كما فعل التنوخي كتابه الشهير «الفرج بعد الشدة» الذي يضم الكثير من حكايات السجون العربية التي تخصص فيها صفى الدين أبو الفتح عيسى بن البحتري الحلبي بكتابه «أنس المسجون وراحة المحزون». وأحسب أن هذين الكتابين أعانا مؤلفا حديثا على الكتابة في الموضوع، مع وصلهما بغيرهما من المظان التراثية. أعنى أحمد مختار البزرة صاحب كتاب «الأسر والسجن في شعر العرب، تاريخ ودراسة».

وقد واصل المحدثون الحفر في قرون التراث بحثا عن تجليات القمع، فكتب هادي الطوى عن «الاغتيال السياسى فى الإسلام» ومن تاريخ التعذيب فى الإسلام، كما كتب محمد حسين الأعرجى عن «جهاز المخابرات فى الحضارة الإسلامية». وأضيف إلى ذلك كتاب عبد الأمير مهنا وحسين مرتضى «أخبار المصلوبين وقصص المعتنين فى العصرين الأموى والعباسى». وكان كتاب عيود الشالحي «موسوعة العذاب» فى سبعة مجلدات

نروة التأليف فى تأريخ تجليات القمع فى التراث العربى. وقد
انفع مؤلف هذه الموسوعة - النابرة والمتميزة فى قيمتها - إلى
استقصاء هذه التجليات من مصادر التراث، احتجاجا على
أشكال القمع الحديث والمعاصر، وذلك بالكشف عن جنوره
وأصوله التى تتابعت وتواصلت.

ولفت الانتباه أن أغلب الكتب السابقة - إن لم يكن كلها-
لمؤلفين عراقيين، انتخبوا أنفسهم للكشف عن جنور القمع وأصوله
فى التراث العربى، احتجاجا على ما عاينوه بأنفسهم، هم أو
أقربائهم أو معارفهم، ومحاولة لفهم أسرار الاستمرار فى أجهزة
القمع وآلياته، وشهادة على بطش نظام الحكم فى بلادهم الذى
أسرف إسرافا وحشيا فى التكيل بالمعارضين والمختلفين، على
نحو لا مثيل له ولا شبيهه إلا فى العصور التى كان فيها أسلاف
صدام حسين وأشباهه. ولذلك يهدى محمد حسين الأعرجى كتابه
إلى أرواح شهداء القمع: يعقوب النجار العامل العنيد شهيد أقيية
التعذيب فى مديرية أمن النجف ١٩٦١، ونزار حبيب الأعرجى
شهيد انتفاضة معسكر الرشيد ١٩٦٣، وفاضل صالح الأعرجى
شهيد انتفاضة آذار ١٩٩١، وغيرهم من الذين لم تذهب
تضحياتهم سدى. وهو إهداء دال، يمشى فى الاتجاه نفسه الذى
مضت فيه موسوعة عبود الشالحى الموجعة والمؤلة فى شمولها

واستقصائها والدأب الذي كتبت به، والذي أقتضى سنوات عديدة من العمل المخلص الذي يستحق التقدير والإشادة.

والواقع أن ما تكشف عنه الكتابات السابقة تتعدد معانيه، ويكشف عن جرائم القمع، كما يكشف عن أشكال مقاومتها على نحو مباشر أو غير مباشر. وما أعنيه بالمقاومة غير المباشرة هي المقاومة بالحيلة، أو بالكتابة المراوغة التي تقول الحقيقة بلغة لا توقع أصحابها في براثن القامعين. وقد قادني البحث عن «بلاغة المقموعين» إلى اكتشاف المؤلفين الذين اهتموا بالمقاومة بالحيلة، والمراوغة باللغة الأيسوية. ومن هؤلاء أبو بكر عبد الله بن محمد ابن أبي الدنيا (المتوفى ٢٨١هـ) الذي ترك لنا «مدارة الناس» و«كتاب الصمت وآداب اللسان». ويمكن أن نضيف إليه أبا بكر ابن دريد الأزدي (المتوفى ٣٢١هـ) صاحب «كتاب الملاحن» التي تقول شيئاً وتعنى شيئاً آخر، فاللحن تورية تعلن غير ما تبطن. وكتاب الملاحن ألفه صاحبه «ليفزح إليه المجبر المضطهد على اليمين، المكْرَه عليها، فيعارض بما رسمناه، ويضمّر خلاف ما يُظهر ليسلم من عادية الظالم، ويتخلص من جنف الغاشم».

وتلفت كتب أمثال ابن دريد إلى كثرة أشكال مقاومة القمع بحيل الكتابة. ولذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يتأصل السرد القصصي، تراثياً، في مواجهة القمع واحتجاجاً عليه. وكان ذلك

منذ أن تولد هذا السرد لغة تبعد سيف الجلاء عن رقبة الراوى أو القاص التى تفتدى بقية الرقاب. ولذلك انتشرت رمزية أشباه الحكيم «بيديا» فى طرقات المدن العربية القديمة على ألسنة المتمردين الذين استبدلوا الحرية بالضرورة، وقاوموا الإرهاب بالكلمات التى كانت بديلا من الموت. وتجسدت محاكمة الحيوان للإنسان، عند إخوان الصفا وأشباههم، إعلاء من شأن العقل الإنسانى، وتطلعا إلى إمام يملأ الأرض عدلا ورحمة بعد أن ملئت جورا وإرهابا. وتحولت حكايات «شهر زاد» إلى احتجاج مراوغ على قمع التراتب الاجتماعى، ورفض لتدننى المنزلة الاجتماعية المفروضة على أمثال الجارية «تودد». وظلت السير الشعبية دفاعا عن الهوية القومية فى مواجهة الإرهاب الأجنبى المهدد لوجودها، كما ظلت سرية حى بن يقظان فى الأندلس أمثلة تنقض التراتب القمعى المفروض على علاقات المعرفة.

وقد دفعنى الوعى بزمن الرواية العربية إلى إعادة تأمل القمع فى صوره الحديثة، خصوصا من زاوية العلاقة بين الزمن النوعى المولد للرواية العربية وأشكال القمع التى كانت دافعا من دوافع انبثاقها واندفاعها فى مسيرتها الصاعدة. ولذلك أكتت - فى كتابى عن مزمن الرواية - سنة ١٩٩٩ - أن الرواية العربية لم تتوقف عن تحرير مبدعيها من سطوة كل سلطة تمارس القمع أو

الإرهاب باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق، أو حتى التقاليد الأدبية، وأن الرواية العربية لم تكف، قط، عن مناوشة المردة بحيل السرد، أو ترويض الجبابرة العماليق، كي تنظهم إلى قمقم الحكايات، أو مواجهة القمع والإرهاب بما يحول بينهما والقضاء على وعود المستقبل وأحلامه.

- ٢ -

ولا فارق جفريا بين القمع والإرهاب فى ذلك السياق، فالقمع قهر وإذلال وإجبار، والإرهاب تخويف وترويع وتفزيع، وكلاهما يلتقى فى دلالة ممارسة العنف التى تتعدد أسبابها، ويختلف الفاعلون لها، أو يتباين المنفعلون بها، لكن لا تختلف نتائجها التى تستأصل الإمكانات الواعدة للحوار أو الاختلاف أو المغايرة أو الوجود الحر أو الحضور الخلاق، فكل فعل من أفعال القمع ممارسة للإرهاب، والعكس صحيح بالقدر نفسه. وكلاهما لصيق بالتعصب الذى هو أصل لهما، ودافع أساسى من دوافعهما: فالتعصب غلتهما الأولى، خصوصا فى المدار المغلق الذى ينقلب به العقل على مبدئه الحيوى، فيصابر حرية غيره التى لا معنى لحرية هو من غيرها، ويستأصل المختلف فكريا بالعنف المعنوى أو المادى، فإرضا ما يراه، أو يجمد عليه، على أنه الحق الوحيد والحقيقة المطلقة.

وقد قادنى بحثى فى ميراث القمع إلى تعدد أسبابه الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية. وهى أسباب يؤدى كل واحد منها إلى نتائج سلبية فى مجاله، كما تؤدى مجتمعة إلى آثار أكثر ضررا من الآثار الناجمة عن أى واحد منها بمفرده، فصيغ الجمع فى إيقاع الضرر أقفل من صيغ الأفراد، والكوارث المترتبة عليها كوارث مركبة، متضاعفة، تتضافر أسبابها، وتتجاوب مقدماتها، وتتفاعل عواملها التى تؤدى إلى التعجيل بالنهاية المحتومة، وتوسيع بواثر امتداد ما يتولد عنها من نتائج مباشرة أو غير مباشرة.

وأغلبنا يعرف كيف يؤدى التصلب الاجتماعى إلى القمع الذى يغزو علامة على استئصال إمكانات الحراك الاجتماعى، جنبا إلى جنب التراتب القسرى الذى يفرض عدم مخالفته كما يفرض العقاب على المخالفة بالقدر نفسه. وغير بعيدة عن ذلك ثنائيات التقابلات الحدية التى تمايز بين كبير العمر وصغير العمر، وبين الرجل والمرأة، وبين الأصلى والوافد، وبين الأصلى والمهجر، أو الأصلى والمولد، وبين الغنى والفقير، وبين الدينى والمدنى، وبين الأنا والآخر. وهى ثنائيات تقاوم التغير بالعنف فى غير حالة، وتخلع القيمة الموجبة على أوائلها، والقيمة السالبة على ثوانيتها، مثبتة مبدأ التراتب الذى ينحدر من الأعلى إلى الأدنى

كما تنحدر النواهي التي تعمل على ثبات التراتب وعدم المساس بالتمييزات الحدية التي تفصل بين أطراف الثنائيات المتعارضة أو المتضادة. والقمع الذي يبديه المجتمع كله، أو بعض طوائفه، أو حتى بعض أفراده الذين يزعمون الإنابة عن غيرهم، هو ممارسة العنف المادى أو المعنوى التي تعمل على إبقاء التراتب والتمييز الاجتماعى كما هو، والحفاظ على التقاليد فى جمودها، مصانة من تمرد المتمردين أو خروج الخارجين.

ويعرف المثقفون الذين اصطدموا بالسياسة، فى صورها المتعددة، ما يمكن أن يقترن بالسلطة السياسية المستبدة من ممارسات عنف مادى ومعنوى، هى أشكال متعددة من الإرهاب التى تبقى به هذه السلطة على استمرار الطاعة المفروضة على رعاياها من ناحية، وعلى من يحاولون انتقادها أو مساعتها، أو الاختلاف معها أو عنها، ناهيك عن الخروج عليها، من ناحية مقابلة. ولا تتوقف الممارسة العقابية - فى مدى ممارسات العنف المعنوى والمادى - على الأجهزة القمعية للدولة، الجيش والشرطة وغيرهما من مؤسسات العقاب والانضباط، حيث المعتقلات والسجون المليئة بأنوات التعذيب وأنواعه الوحشية، وإنما يجاوز الأمر ذلك إلى الأجهزة الإيديولوجية للسلطة نفسها، أو الدولة، حيث ما يتولد عن هذه الأجهزة، أو تبتثه، من رسائل يراد بها

تثبيت الوضع القائم، وتأكيد بما يغزو تخيلا بسلامته، وإقناعا بضرورة بوامه، فى مجالات التعليم والتثقيف والإعلام التى تتضافر لتحقيق الأهداف السياسية للسلطة أو الدولة أو النظام الذى يفرض نفسه على شعبه، متجسدا فى رئيسه الذى تتجمع فى علاقاته مثالب المثلث المتكرر: الاستبداد والفساد والظلم، وهى المثالب التى يمكن أن تقترن بالخيانة كما حدث قديما وحديثا، فى العواصم العربية، على امتداد التاريخ العربى الذى لم يخل من القمع والإرهاب.

والقمع الفكرى كإرهاب الفكرى له وجهان. وجه يتصل بالدولة المستبدة التى تفرض الإجماع والإذعان بالقوة، رافضة الحوار الذى ينطوى على إمكان الاختلاف، أو المساعة التى يمكن أن تقضى إلى التشكيك فى الشرعية، أو الخروج على الإجماع أو الإذعان بتفكير نقضى أو ثورى يغزو نوعا من الخيانة التى تستوجب الاستئصال المادى أو المعنوى. وإذا لم يكن الاستئصال مستحبا - فى أوقات بعينها، وشروط ملازمة - فعمليات الاحتواء، أو الغواية، أو الإلهاء، موازية لعمليات الإقصاء، أو التهميش، أو التهوين، أو التسخيف، أو التشكيك، أو التحويل التى يمكن أن تؤدى - على نحو أكثر مراوغة، وأقل إيلاها - ما تؤديه وسائل الاستئصال المادية فى متوالية الانضباط والعقاب.

ويديهي أن تسهم فى عمليات القمع المزاوغة كتابات ورسائل إيديولوجية يؤيدها حماة النظام أو السلطة، أو مثقفوها الذين يتطابقون معها فى الهدف والغايات.

أما الوجه الآخر من القمع فهو الوجه الذى يتصل بممارسة الأفراد أو الجماعات الموازية للدولة، والمنفصلة أو المستقلة عنها فى الأهداف والغايات. ويحدث ذلك حين يتجمد الفكر على نفسه، ويغدو نوعا من التعصب الذى لا يعرف المرونة أو التسامح، سواء على مستوى الأفراد أو الجماعات. ورفض المختلف أو الاسترابة فيه قرين رفض الاختلاف ورفض الإجماع. ونبذ الحوار - متكافئ الأطراف - هو اللازمة الطبيعية لرفض التسامح مع الآخر، أو تقبل الاختلاف، أو وضع الأفكار المتنازع عليها من الآخرين موضع المساعة.

والحوار الحقيقى علاقة عقلية بين أكفاء، لا يتميز واحد منهم فى الوضع المعرفى أو المكانة الفكرية، وكل واحد منهم على استعداد لتعديل المواقف التى بدأ منها، والاقتراب من غيره فى فاعلية الحوار التى يمكن أن تنتهى إلى مواقف جديدة، تستوعب التناقض الاستهلالى وتجاوزة جدليا. ولكن هذا النوع من الحوار مرفوض فى أحوال التعصب التى هى إيمان مطلق بسلامة الأفكار المعتقدة، وذلك على نحو تغذو معه الحدية فى التمسك

بالفكرة نوعاً من الصلف الذى يضع المغاير فى الموضع الأدنى المحاط بالريب والتهم فى كل الأحوال.

والمسافة بين التعصب الفكرى والقمع الناتج عنه كالمسافة بين السبب والنتيجة، فى فعل الممارسة التى تبدأ من الكلمات وتنتهى بالأفعال. وإذا كان القمع بالكلمات يبدأ بالتهوين أو التشكيك، فى مدى التبادل اللغوى أو الممارسة الخطابية، فإنه يجاوز ذلك إلى التخوين أو التكفير، خصوصاً حين يتجلى الجانب الأصولى من حدية الأفكار التى ينبئ عليها التعصب، فلا تمايز الممارسة القمعية - فى التحليل الأخير لآلياتها - بين أصولية المتعصب الدينى أو أصولية المتعصب لآى فكر، فالأصل فى التعصب واحد، والفعل الأصولى واحد فى كل أنواع الفكر الذى يجمد على ما هو عليه، ويتحول إلى يقين زائف بسلامته الذاتية وضلالة كل اختلاف معه أو عنه. والنقطة من ممارسة عنف القمع اللغوى إلى عنف القمع المادى يسيرة، يبررها ما ينبئ عليه التعصب من رفض الآخر، وما تؤدى إليه الأصولية من ضرورة إقصائه أو استئصاله، كى يخلو لها المجال فى ممارسة تأثيرها الإيديولوجى وتوسيع دوائره التخيلية.

ولذلك لا يختلف القمع الدينى عن القمع الفكرى، فالقمع الدينى يبدأ من عمليات تأويل بشرية، تدعى العصمة لنفسها،

وتزعم احتكارها للمعرفة الدينية التي لا يشاركها فيها غيرها،
كثنتها امتياز لا يجاوزها إلى المختلف عنها. ولوازم القمع ونواتجه
مبررة في هذه التؤيلات بعمليتي إنابة أو اتحاد تخييليين. الأولى
قريبة ما يقوم به منتج هذه التؤيلات من دعوى الإنابة التي لا
ينالها غيرهم، ولا يرتقون إلى سدتها بدعوى قصورهم وسوء
طويتهم. ويظهر ذلك عمليا في خطاب يدعى الإنابة الحصرية عن
النص الديني بالمغالطة والإيهام، ومن ثم التحدث باسم الدين
الذي لا يجوز لغير أصحاب دعوى الإنابة التحدث باسمه. والثانية
هي اللازمة المنطقية للتؤيل الديني الذي يدنى بصاحبه، تخيلا
في تداعيات تعصبه أو أوهام تطرفه، من وضع الدين نفسه،
مقيما اتحادا وهميا بين التؤيل البشري والنص الديني، وذلك
لكي يكتسب التؤيل البشري سلطة النص الديني، فيوقع في وهم
المستقبلين له ضرورة تصديقه، وحتمية الانصياع له، ما ظل هؤلاء
المستقبلون مخدوعين بالعملية التخيلية لهذا النوع من الاتحاد
الوهمي، أو أسرى له، نتيجة الجهل، أو التدليس، أو تخدير الوعي
وتغيبه.

ولفت الانتباه التلازم بين مجالات التعصب والإرهاب، في
سياق الأسباب المقترنة بالقمع في كل مجالات الاجتماعية
والسياسية والفكرية والدينية، خصوصا حين يتجاوب كل سبب

من هذه الأسباب مع غيره، ويدعمه بقدر ما يتدعم به. ولذلك ظل الجمود الاجتماعي قرين التعصب الفكري ووجهه العملى، على مستوى العلاقة بين أفراد المجتمع وطوائفه وطبقاته، كما ظل التعصب الفكري اللازمة المصاحبة لطبائع الاستبداد فى الأنظمة السياسية التى استمدت قوتها من تخلف الأوضاع الاجتماعية والفكرية. وينطبق الأمر نفسه على التعصب الدينى الذى لا يزال قرين الاستبداد السياسى، ووجهها داعما من أوجه تبريره الإيديولوجى. والعكس صحيح بالقدر نفسه، وذلك فى الثنائية التى وصفها القدماء بقولهم: إن الملك بالدين يبقى، والدين بالملك يقوى.

ولولا لوازم هذه الثنائية، فى أبعادها الإيديولوجية، ما انتهى خطاب حزب البعث العراقى، على لسان زعيمه صدام حسين إلى ما انتهى إليه، وهو خطاب مدنى فى ملامحه الاستهلاكية التى انقلبت إلى خطاب دبنى، يعتمد على تأويلات ملازمة للتعصب بعلاماته التى تقوم على احتكار الصفة الدينية، ورفض الاختلاف، وكراهية المختلف الذى يوصف بالكفر، أو الخروج على الديانة التى ينوب عنها زعيم واحد. وأخيرا، تحويل الصراع على المصالح البشرية إلى صراع دينى بين مسلمين وكفار. وكلمة «العلوج» التى أذاعها الصحاف وزير إعلام نظام

صدام حسين - فى سياق الكارثة القومية الأخيرة - كاشفة عن هذا البعد، خصوصا فى دلالتها اللغوية القديمة التى ابتدأت بمعنى الرجل الشديد الغليظ، أو الحمار الوحشى لاستعلاج خلقه وغلظه، أو العير الوحشى إذا سمن وقوى، وانتقلت إلى معنى الرجل من كفار العجم تخصيصا، والكافر تعميما. وفى الحديث: فأتنى بأربعة أعلاج من العدو. يريد بالعلاج الرجل من كفار العجم. وهى الدلالة نفسها التى استخدمتها أجهزة الخليفة العباسى المستعصم بالله فى تسمية التتار الذين اجتاحتوا بغداد سنة ٦٥٦ للهجرة (= ١٢٥٨ ميلادية).

- ٣ -

ويلفت الانتباه، فى السياق نفسه، أن الأدب العربى فى كل عصوره، كان، ولا يزال، يواجه أشكال القمع المقتربة بالإرهاب، سواء فى أفراد أسبابه أو جمعها، ساعيا فى ذلك إلى أن يستبدل بشروط الضرورة عوالم الحرية، وبالظلم الاجتماعى العدل، وبالاستبداد السياسى الشورى أو الديموقراطية، وبالإرهاب الدينى الدعوة إلى الاختلاف بالتى هى أحسن. ورغم القيود الكثيرة التى فرضت على الكتابة الأدبية، واختلفت باختلاف العصور والعهد والأنظمة، فإن هذه الكتابة ظلت عبر عصورها المتعاقبة تواجه القمع المفروض عليها، وتستنبط من المقاومة بحيل

المجاز والرموز والتمثيلات ما أنطق المقموع فى الخطاب الاجتماعى والسياسى والفكرى والدينى، وما نزع برائن القمع والإرهاب التى اقترنت بأشكال التعصب.

وإذا كانت المقاومة بالحيلة لم تفلح فى حالات كثيرة، وسقط الكثيرون من ضحايا الكلمة الجسورة فى تاريخنا الثقافى الذى لم ينفرد وحده بالقمع أو الإرهاب الفكرى، ولعله أخف وطأة عن غيره فى بعض سياقات حرية التعبير، فإن كثرة عدد الضحايا الذين حصدتهم برائن القمع فى تراثنا لم تمنع من مواصلة المقاومة بالكلمات، وانطاق المسكوت عنه بتقنيات الرموز والأمثولات والتوريات وغيرها من أساليب المقاومة فى بلاغة المقموعين. وقد نجحت الجسارة الإبداعية لهذه البلاغة فى تأكيد معانى الحرية وأهمية الاختلاف، فى مدى التنوع الخلاق للبناء الحضارى الذى لا يعلو إلا بتحدى شروط القمع والضرورة، ومقاومتها بكل الأساليب الممكنة فى عوالم الإبداع والفكر.

ولم تختلف عمليات المقاومة وأساليبها جذريا عبر التاريخ الإبداعى والفكرى، حتى مع تغير الأشكال الإبداعية والصياغات الفكرية فى عالمنا العربى، فنوافع المقاومة توازى نوازع القمع فى الوجود، وميراث المقاومة يتواصل عبر العصور، وتتعاقب طوائفها بما يصل أجيال المقاومة بالكتابة، ويثقل بخبراتها المتراكمة من

زمن قديم إلى زمن حديث، ومن زمن حديث إلى زمن معاصر.

ولذلك لم تبدأ رواية مثل «أولاد حارتنا» من العدم في مقاومتها الرمزية لظواهر القمع الفكرى والاجتماعى والسياسى، وإنما بدأت من حيث انتهى تراثها السردى فى تاريخنا العربى الإسلامى، وأضافت إلى الوعى بميراثها منجزات العالم الإبداعى المعاصر. ولم تتواصل فحسب مع تراثها البعيد الذى يشمل «كليلة ودمنة» و«حى بن يقظان» وغيرهما من رمزيات السرد، وإنما أضافت إلى ذلك تواصلها مع تراثها القريب فى اللغة الإيسوبية نفسها، ومضت فى الطريق الذى سبقتها إليه «غابة الحق» التى نشرها المراكش، فى حلب سنة ١٨٦٥، و«الدين والعلم والمال» التى أصدرها فرح أنطون فى الإسكندرية سنة ١٩٠٢، مضيئة إلى تقاليد السرديات الرمزية فى تعبيرها عن رؤية «عرفة» الذى ينتسب إلى عصر العلم والحقائق، والذى أثار حضوره الإبداعى الحراس الجامدين لمقولات التعصب الدينى ونواحيه.

ولا غرابة فى أن يتحول هؤلاء الحراس الجامدون إلى موضوع للإبداع الأدبى، خصوصا الرواية التى انشغلت أكثر من غيرها من أنواع الأدب بتجسيد التجليات السردية لهؤلاء الحراس. ابتداء من تنويعات المثقف التقليدى المعادى للتحديث والتغير والتطور، مروراً بشخصية رجل الدين المتعصب المتحالف

مع سلطات الاستبداد ورموز الظلم الاجتماعى والسياسى، وانتهاء بنموذج المثقف الأصولى الذى انقلب إلى إرهابى فى تداعيات الأحداث والتحويلات، وفى سياقات تولد الرؤى الحديثة التى بادت إلى تكفير المخالفين، والانزعاغ إلى استئصالهم من الوجود معنويا وماديا. وقد غدت الكتابة عن الإرهاب الدينى موضوعا إبداعيا بالقدر الذى فرضت به متغيرات الواقع تولد ظاهرة الإرهاب الدينى، وبروزها جنبا إلى جنب أشكال الإرهاب الأخرى وظواهره الاجتماعية والسياسية والفكرية، الأمر الذى جعل صور القمع فى الكتابة الحديثة والمعاصرة صورا عديدة متباينة، تفرض نفسها على الانتباه النقدي بتنوعها اللافت والدال على شروط العالم التاريخى الذى أنتجها، خصوصا من حيث هى تنويعات رمزية للمقاومة بالكتابة.

ولكن ما أسرع أن يلحظ المستمع لتنويعات المقاومة بالكتابة أن مواجهة الإرهاب الدينى هى الأقل فى حصادها الإبداعى الذى لا يتناسب والحصاد الإبداعى لمقاومة الاستبداد السياسى بكل أشكاله ولوازمه، أو التخلف الاجتماعى فى كل أوضاعه وشروطه، فضلا عن التعصب الفكرى فى علاقته بالتخلف الاجتماعى أو طبائع الاستبداد السياسى. وتبرز هذه الظاهرة على نحو دال فى العصر الحديث، وفى المرحلة المعاصرة على

وجه التحديد، وتفرض نفسها على منطق المسألة، خصوصا في سياق تاريخي، تزايدت فيه - منذ مطلع السبعينيات الساداتية في مصر، وفي غيرها من الأقطار العربية - مجموعات الضغط الديني الأصولية التي سعت إلى أن تستبدل بالدولة المدنية القائمة على احترام الأديان والمعتقدات والمذاهب دولة دينية تقوم على مذهب واحد، تتعصب له في علاقتها بغيرها من المخالفين الموصومين بالتهم العديدة التي تجمع ما بين الضلالة والكفر.

وكان من نتيجة انتشار هذه المجموعات الأصولية، وتزايد عنف ممارساتها، تصاعد نتائج تعصبها الذي انفجر في جرائم إرهابية أودت بحياة الكثيرين من الأبرياء، وأودت بحياة مبدعين ومفكرين، كان اغتيالهم تأديبا لغيرهم، وأمثلة على ما يمكن أن يصل إليه قمع المخالفين، خصوصا الكتاب الذين تنوعت أشكال الإرهاب التي تعرضوا لها ما بين الإرهاب المادي والمعنوي. وقد سبق أن كتبت، في مواجهة مخاطر إرهاب هذه الجماعات، كتابي «ضد التعصب» (سنة ٢٠٠٠) الذي كان كشفا وإدانة لما حدث لأمثال نصر حامد أبي زيد وحسن حنفي وسيد القمني ومارسيل خليفة وأحمد البغدادي ويلي العثمان وغيرهم من المفكرين والمبدعين الذين امتدت إليهم حراب الإرهاب الديني، وحاولت القصاص منهم ومن أمثالهم، وهو الإرهاب الذي تدافعت

سياقاته، إلى أن وصلت ذروتها المدمرة في أحداث سبتمبر التي كانت بداية الغزو الأمريكي لأفغانستان ثم العراق.

ولا تزال بؤر الإرهاب قائمة وفاعلة، بعضها يختفى تحت السطح على سبيل التقية، مكتفيا بنشر سمومه ومخاطره على نحو غير مباشر، وبعضها يتحين الفرص، كي ينقض بالدمار على الرموز الفكرية أو الإبداعية، أو على الأبرياء الذين يذهبون ضحايا العنف الوحشي للإرهاب. ولا يزال المثقفون العرب يذكرون بالحزن المثقف اليمني اللامع جار الله عمر الذي أودت بحياته رصاصات إرهابي، نُصِبَ نفسه نائبا عن الدين وناطقا باسمه، والدين منه برئ، فكانت النتيجة اغتيال واحد من ألمع العقول اليمنية، لا شيء إلا لأنه يدعو إلى بولة مدنية حديثة، يسودها العدل الاجتماعي، وتزدهر فيها حرية التفكير والممارسة السياسية والإبداعية. وكان اغتيال جار الله عمر - في نهاية ديسمبر من العام الماضي ٢٠٠٢ - خطوة في سلسلة اغتيالات، لم يوقف تنفيذها إلا القبض على القاتل الذي هو الجزء الظاهر من جبل الإرهاب الديني الذي لا يظهر أغلبه، لكنه موجود كالخلايا السرطانية، يترص بالمفكرين والمبدعين لاستئصال وجودهم الحيوي الذي يهدد وجوده.

ومن الطبيعي أن يتوجه الإرهاب إلى المفكرين والمبدعين بوصفهم هدفا لا بد من القضاء عليه، فوجودهم مناف لوجود

الإرهاب، ومضاد له، وذلك بحكم طبيعة الفكر والإبداع التي لا تتأصل إلا بالحرية، ولا تتأسس إلا بالتمرد على شروط الضرورة، ولا تتردد في أن تضع كل شيء موضع المساعة، مؤكدة القدرة الخلاقة للإنسان الذي يصنع مصيره على عينيه، ولا يقبل أن يسجن فكره أو وجدانه في مدار مطلق أو أطر جامدة. ولذلك فحضور المفكرين والمبدعين تهديد للتعصب والتطرف، وتعرية لفساد الممارسات التي تؤدي إليهما أو تترتب عليهما. وتنتيدهم بالإرهاب هو الوجه الملازم لتمردهم على القمع الأصولي الذي ينذر بخراب كل شيء، وكشفهم عن احتمالاته التدميرية ونتائج التخريبية مواجهة لكل ما يستأصل المدى الخلاق لإبداعهم. والنتيجة هي وضعهم على رأس قوائم الإرهاب الذي يسعى إلى التخلص من أكثر أعدائه تهديدا له.

ولم يكن من المصادفة أن يتم اغتيال الكاتب فرج فودة في صيف ١٩٩٢، بعد أن كتب ما كتب عن التطرف والتعصب، وكشف عن الأسباب التي تؤدي إلى الإرهاب نتيجة تأويلات دينية أصولية، أبعد ما تكون عن سماحة الإسلام ودعوته إلى المجادلة بالتي هي أحسن. وكان اغتيال فرج فودة نوعا من العقاب الرادع على مهاجمته التطرف والتعصب والإرهاب، وأمثولة مخيفة توضع أمام أنظار أمثاله من مثقفي المجتمع المدني الذين أبركوا مخاطر الدولة الدينية القائمة على التعصب المذهبي، ولم يتربصوا في

مواجهة الإرهاب الناتج عن التطرف. وكان ذلك فى تتابع أحداث القمع المادى التى واصلت صعودها الذى كان من نتائجه محاولة اغتيال نجيب محفوظ، فى الساعة الخامسة والربع تقريبا من مساء يوم الجمعة الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٩٤. وكانت السكين الصدئة التى انغرست فى رقبة نجيب محفوظ علامة أخرى على الحضور المتزايد للإرهاب باسم الدين، ومعاقبة أمثال نجيب محفوظ على كتاباتهم التى حكم عليها المتعصبون بالكفر، وحكموا على أصحابها بالردة التى تعنى الاستئصال المادى للمرتد. ولم تقتصر هذه المحاولات على مصر، فقد أنتقلت منها إلى غيرها، وشملت الجزائر والسودان ولبنان والأردن واليمن التى سقط منها جار الله عمر، ولحق بأمثال عبد القادر علولة فى الجزائر.

- ٤ -

وإذا كنا نفهم الدافع وراء ما تقوم به عصابات الإرهاب المتمسحة باسم الدين من معاقبة المبدعين المارقين من مثقفى المجتمع المدنى بكل أنواع العقاب الممكنة، المباشرة وغير المباشرة، نتيجة تأويلاتهم المغلوطة وتصوراتهم الأصولية الجامدة، فإننا نفهم بالقدر نفسه الدوافع الإيجابية التى تدفع هؤلاء المبدعين إلى مقاومة أشكال القمع الواقعة عليهم. وتأخذ هذه المقاومة العديد من الأشكال، على رأسها ما يفعله المبدعون عندما

يكشفون بالإبداع عن آليات الإرهاب ودوافعه، خصوصا عندما يضعون شخصيات الإرهابين وأفعال عنفهم الوحشية في مرايا الأنواع الأدبية والفنية، من مثل السينما والمسرح والرواية والقصة والمسلسل التلفزيوني، وغيرها من إبداعات المرايا التي تؤدي دورا مزيجيا. أقصد إلى تقديم مرايا قد يرى الإرهابيون فيها بشاعة فعلهم وفكرهم، على أمل أن يحدث ما حدث للميدوزا المهولة عندما جعلها برسيوس ترى صورتها البشعة منعكسة على درعه الصقيل، فأصابها الدمار نتيجة ما شهدت. وأقصد كذلك إلى تقديم المرايا نفسها للمتلقين كي يعرفوا الحضور البشع للإرهاب، ويصبحوا أكثر إدراكا للآليات العقلية الجامدة والمتحجرة التي تنطوى عليها عقول الإرهابيين، خصوصا حين يبررون لأنفسهم ولغيرهم قتل الأبرياء بنوافع لا علاقة لها بالإسلام.

وكان نجيب محفوظ أول من حاول الكشف عن العقلية المحافظة في تأويلاتها الدينية، مسلطا الضوء عليها من حيث هي مولدات للقمع الديني، على امتداد أعماله التي ترجع أوائها إلى ما قبل ظهور أحداث الإرهاب المتصاعدة منذ السبعينيات الساداتية. وتبعه في ذلك الطاهر وطار الكاتب الجزائري بروايته «الزلازل» التي نشرها للمرة الأولى في بيروت سنة ١٩٧٤، فكانت إرهاصا ونبوءة بتصاعد أفعال الإرهاب المتمسحة بالدين، كما كانت كشفا عن العقلية المولدة للإرهاب والمبررة له في الوقت

نفسه، متمثلة في الشيخ عبد المجيد بو الأرواح الذي لم يتردد في تكفير كل من حوله، ولم ينس نجيب محفوظ صاحب «أولاد حارتنا» التي استحق القتل - في فكر الشيخ - بسبب تهجمه على الدين. وكانت دعوة الشيخ بو الأرواح نذيرا بالفعل الذي وقع في الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٩٤، أي بعد عشرين سنة من صدور رواية الطاهر وطار التي كانت إرهابا واندازا وكشفا وتعرية لعلاقات الواقع الذي أنتج أمثال الشيخ بو الأرواح، وساعده على الانتشار والهيمنة بوسائل مباشرة وغير مباشرة.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يصدر عملان إبداعيان لهما دلالة خاصة، في السنة نفسها التي اغتالت فيها جماعات التطرف الديني أنور السادات، في السادس من أكتوبر سنة ١٩٨١. وأول هذين العملين قصة «اقتلها» التي نشرها يوسف إدريس في جريدة «الأهرام» القاهرية، في صباح الجمعة السابع من أغسطس سنة ١٩٨١، أي قبل شهرين من اغتيال السادات بأيدي الجماعات التي استخدمها للقضاء على خصومه السياسيين. والقصة عن فعل الاغتيال الذي تلجأ إليه جماعات التطرف الديني للتخلص من خصومها أو الأشخاص الذين يمثلون حضورهم خطرا على فكر هذه الجماعات وامتداد نفوذها. والتجاوب لاف ودال بين الاغتيال باسم الدين في قصة يوسف إدريس والاغتيال نفسه في رواية فتحى غانم «الأفيال» التي

صدرت فى العام نفسه، وقبل اغتيال السادات بقليل، فبدت كما لو كانت نذيرا لم يلتفت إليه أحد، وكشفا عن الأسباب المتعددة التى نتجت عنها ظواهر التطرف الدينى بلوازمها الخطرة التى يأتى الإرهاب على رأسها.

ولم يكن الكتاب الذى أشرت إليهم وحدهم فى المواجهة، فهناك سعد الله ونوس فى مسرحيته اللافتة «منمنمات تاريخية» ١٩٩٤ التى ربطت الهزيمة بالتطرف الدينى، كما ربطت بين قمع المتعصبين وأنظمة الحكم المستبدة. وكانت مسرحية ونوس واحدة من المواجهات الجذرية، فى السياق نفسه التى أنتج رواية «المهدى» لعبد الحكيم قاسم قبل ذلك بسنوات، تحديدا سنة ١٩٧٧، زمن الفراغ من كتابتها، كما أنتج فيلم «الإرهابى» الذى كتبه لينين الرملى، وقد عُرضَ للمرة الأولى فى الثانى عشر من مارس ١٩٩٤، متخذا من جريمة اغتيال فرج فودة منطلقا للدراما السينمائية التى صاغ بها رؤيته فى مواجهة الإرهاب بالكشف عن عقلية «الإرهابى» وخصائصها.

وكان ذلك فى السياق التاريخى الذى ظهرت فيه مسرحية محمد سلماوى «الزهرة والجنزير» المنشورة سنة ١٩٩٢، قبل عامين فحسب من مسرحية سعد الله ونوس، وبعد أشهر معدودة من اغتيال فرج فودة فى صيف ١٩٩٢. وهو السياق نفسه من مواجهة الدراما التلفزيونية التى استهلها أسامة أنور عكاشة، فى

الجزء الثالث من مسلسل «ليالى الحلمية» الشهير المعروض سنة ١٩٨٢، حيث برزت شخصية الشاب «توفيق» الذى جرفه تيار التطرف، فانقلب على قيم التسامح الدينى التى عاشتها أسرته. وقد واصل أسامة أنور عكاشة تتبع هذه الشخصية فى بقية أجزاء مسلسل «ليالى الحلمية»: الجزء الرابع سنة ١٩٩٠، والجزء الخامس سنة ١٩٩٤، وذلك فى تصاعد مواز للأحداث التى وقعت ما بين اغتيال فرج فودة (١٩٩٢) ومحاولة اغتيال نجيب محفوظ (١٩٩٤).

وقد كتب أسامة أنور عكاشة عن الإرهاب الدينى فى مسلسل «أرابيسك» المعروض سنة ١٩٩٣، السنة نفسها التى شهدت مسلسل وحيد حامد «العائلة» الذى كان إضافة إبداعية لها وزنها لمواجهة الدراما التلفزيونية لموضوع الإرهاب الدينى، وهى مواجهة التى لم يخل منها مسلسل «أوراق الورد» الذى جاء بعد ذلك بسنوات معدودة، فى الإطار الإبداعى الذى يسعى إلى القضاء على الإرهاب بتأمل لوازمه.

وإذا كان اغتيال فرج فودة قد ألهم لينين الرملى صياغة قصة «الإرهابى» والسيناريو الخاص بالفيلم، فى الفعل الإبداعى لمواجهة القمع باسم الدين، فإن الدلالة الفادحة لاغتيال فرج فودة حركت الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ودفعته إلى كتابة قصيدة طويلة، كما دفعت الشاعر حسن طلب إلى كتابة قصيدة

موازنة فى الموضوع نفسه، والقصيدتان لهما مغزاهما فى الفعل الإبداعى للمقاومة الشعرية للإرهاب، وهى مقاومة أخذت أكثر من شكل وأكثر من سبيل، لكنها لم تكن، قط، فى تأثيرها واتساع مداها، مثل المقاومة الروائية أو الدرامية. أقصد إلى المقاومة التى وجدت فى شاشة السينما (فيلم «الإرهابى») والتلفزيون (مسلسلات أسامة أنور عكاشة ووحيد حامد وبعدهما محمد جلال) وقاعات العرض المسرحى («منمنمات تاريخية») وسائط تنقلها إلى الآلاف المؤلفة، بل الملايين من المشاهدين، وذلك فى مقابل الشعر الذى تظل دوائر تلقيه محدودة إلى أبعد حد بالقياس إلى الكتابة المؤداة على شاشات السينما أو التلفزيون.

- ٥ -

وقد أكدت الأعمال الإبداعية المواجهة للإرهاب المخاطر التى لا تزال تترتب على الإرهاب الدينى، ولا تزال تتكرر بأشكال متعددة، مباشرة وغير مباشرة، وذلك على نحو تدميرى يفرض تزايد مقاومتها بالإبداع الذى تتحدى أنواعه ممارسات الإرهاب. ولكن مع ذلك، ظلت الكتابة الأدبية عن الإرهاب الدينى أقل - كميًا وكيفيًا - من الكتابة التى واجهت الأشكال المدنية من الإرهاب السياسى أو الفكرى، فضلًا عن أشكال القمع الاجتماعى. وقد لاحظت ذلك فى تتبعى الأعمال الأدبية المواجهة للإرهاب بوصفها مثالًا على غيرها، وتيقنت بعمليات إحصائية من

سلامة الاستنتاج فى عمومه وخصوصه. وأعنى بالعموم ما ينطبق على الأدب وغيره من أجناس الإبداع فى نسبة الكتابة عن الإرهاب الدينى من ناحية، والكتابة عن بقية أشكال الإرهاب (المدنى أو العسكرى) من ناحية مقابلة، حيث تبدو الكتابة الأولى أقل من الكتابة الثانية. وأعنى بالخصوص غلبة الكتابة القصصية والروائية على المواجهة الأدبية للإرهاب، سواء بالقياس إلى الشعر أو المسرح.

وقد دفعنى وعى العموم والخصوص إلى مجموعة من الأسئلة. أولها عن غلبة الكتابة الروائية بالقياس إلى الشعر مثلا. وكانت بقية الأسئلة عن أسباب قلة المكتوب أدبيا بوجه عام فى مواجهة الإرهاب الدينى بالقياس إلى المكتوب عن أشكال الإرهاب المدنى والعسكرى والمجتمعى. وكانت الإجابة مرتبطة بكوننا نعيش فى زمن الرواية بكل لوازمها التى تصلها بشاشتى السينما والتليفزيون. ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن مقاومة الإرهاب الدينى بالكتابة هى مقاومة لظاهرة أحدث من غيرها من ظواهر الإرهاب السياسى والاجتماعى والفكرى التى استفرقت جهود المبدعين المعاصرين فى الأغلب الأعم. ويمكن أن نضيف كذلك ما نلاحظه من الحساسية الدينية الغالبة على المجتمعات العربية التى لا تزال تحكمها ثقافة تقليدية، عقلية، سلفية، لا تقبل مناقشة الأمور الدينية بحرية، أو حتى بما يشبه الحرية.

وغير بعيد عن ذلك الخوف الذى ترَسَّخَ وتَأَصَّلَ فى نفوس كثير من الكُتَّاب، فدفعهم إلى عدم التعرض لأشكال التعصب الدينى، خصوصا بعد أن رأوا ضحاياہ التى تحولت إلى أمثولات قمعیة، دالة على سيف الإرهاب المشرع على كل الرقاب. ولا يمكن تجاهل علاقة الظاهرة التى أشير إليها بحرص أغلب الأنظمة السائدة فى العالم العربى على استرضاء المجموعات الدينية الموازية لسلطتها، وعدم السماح بما يستفزها، أو يكشف عن طبائع الاستبداد الكامنة فى ممارساتها، خصوصا لدى الكُتَّاب الذين يرون الإرهاب الدينى وجها آخر من الإرهاب السياسى، أو حليفا من حلفائه.

وأخيرا، هناك الخوف من الاعتراف بالحقيقة التى يراها الجميع ولا تريد أن تراها أو تُرِيها أعين القائمين على أجهزة الإعلام. وهو سبب لافقت للانتباه، وينطبق على جهاز الإعلام المصرى، وعلى قمته «التليفزيون» الذى كان يمنع الكتابة عن المتطرفين دينيا، أو عن جرائمهم، طوال الثمانينيات. وقد شهدت شخصية المتطرف الدينى «توفيق» (التي صاغها أسامة أنور عكاشة فى الجزء الثالث من «ليالى الطمية») مصاعب رقابية، لم تخف وطأتها فى الأعمال اللاحقة إلا مع التسعينيات، خصوصا بعد أن أصبحت جرائم الإرهاب الدينى معروفة من الجميع

وموجعة للأكثرية، فبدأت أجهزة الإعلام فى تقبل - بل فى تشجيع - ظهور شخصية الإرهابى فى أعمال الدراما التليفزيونية.

- ٦ -

ولكن أيا كانت الأسباب، وأيا كانت الأسئلة التى تقترن بالاستنتاج الذى وصلت إليه، وسأعود إلى معالجته - من منظور مواز - فى الفصلين الاستهلالي والختامى من هذا الكتاب، فمن الأهمية بمكان التوقف عند الأعمال الإبداعية التى أخذت على عاتقها المواجهة الجسورة لإرهاب الجماعات التى تنتسب - زورا وبهتانا - إلى الدين. وقد توقفت من هذه الأعمال على الرواية بالدرجة الأولى، نتيجة إيمانى أننا نعيش فى زمنها، ولم أجوزها إلى القصة القصيرة أو المسرحية أو السينما إلا حين اقتضت المعالجة استكمال ملامح المشهد الإبداعى المقاوم للإرهاب الدينى، الكاشف عن احتمالاته الخطرة، وعن بواقعه وأسبابه وعلاقات سياقاته فى الوقت نفسه. ولم أتمكن للأسف من الحصول على تسجيلات الدراما التليفزيونية التى تستحق كتابة منفصلة ومتابعة متأنية مستقصية.

ويقدر اختيارى للأعمال التى توقفت عندها، تعبيرا عن تقديرى النقدى لجسارتها، وكشفافا عن دورها الإبداعى والفكرى، كانت المعالجة النقدية دالة على أن هذه الأعمال قاومت الإرهاب

الدينى، وواجهته، بوصفها أعمالاً إبداعية ابتداءً، ومن خلال تقنياتها الفنية المتميزة التى لم تتخل عنها لصالح أى خطاب إيديولوجى مباشر، فقد كانت المقاومة بالفن، وبواسطة خصائصه النوعية، بالدرجة الأولى، الهدف الأول لهذه الكتابات التى أرجو أن أكون قد نجحت فى الكشف عن تميزها، خصوصاً فى قيمها الجمالية التى لا تتفصل عن قيمها الفكرية.

وإذا كانت الكتابة الإبداعية المقاومة للإرهاب فى عمومها، والإرهاب الدينى فى خصوصه، موقف من العالم ورؤية جذرية له، فى مواجهة شروط الضرورة التى تتهدده، فإن الكتابة النقدية عن هذه الأعمال موقف مواز، يمضى فى الاتجاه نفسه، وينطوى على جذريته الخاصة التى تتمرد على شروط الضرورة، وترفض نتائج القمع وأسباب الإرهاب، مؤكدة باختيارها واتجاه تحليلها ضرورة تأكيد قيمة الحرية فى كل مجالاتها، وعلى رأسها الإبداع الذى هو سعى إلى تغيير علاقات الواقع إلى الأعدل والأفضل والأجمل.

جابر عصفور

القاهرة ، الدقى

١٢ مايو ٢٠٠٣

**من المثقف التقليدي
إلى المتطرف الديني**

عن المثقف التقليدى

الملحمة الكبرى التى لم تفارق الرواية العربية عوالمها إلى اليوم هى ملحمة التغير فى أبعاده المختلفة، اقتصادية وسياسية واجتماعية وفكرية وحتى إبداعية. ويرجع السبب فى ذلك إلى أن الرواية العربية نشأت نتيجة تشكل الوعي المدنى للمدينة العربية الحديثة التى لا تزال تسعى إلى التخلص من بقايا التخلف على كل المستويات. والقيمة الأساسية التى تنور حولها ملحمة التغير هى موضوع الصراع بين القديم والجديد، خصوصا فى العلاقات الجدلية للمجتمع الذى يصل بين التحديث المادى والحدثة الفكرية، ويراوح بينهما فى تبادل الأثر والتأثير، حيث تقضى عمليات التحديث إلى الحدثة، وتُهدّ أفكار الحدثة الطريق إلى التحديث بالقدر الذى تؤدى إلى تأصيله ودعم حضوره فى الوعي المدنى.

ويتمثل الطرف القديم من طرفى الصراع، داخل علاقات هذه الملحمة، فى القوى التقليدية التى تكافح من أجل الحفاظ على مصالحها المختلفة بإبقاء الأوضاع على ما هى عليه اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا. وسيلتها إلى ذلك مقاومة التغير ما

ظل التغير منطويا على ما يهدد مصالح هذه القوى بشكل جزئى أو كلى، والنظر إلى ما يحمله التغير من مظاهر التحديث أو ظواهر الحداثة على أنه شر مستطير يهدد الوجود بالخراب الذى يزلزل أركان الحياة. ويعمل الوعى الطبقي فى خدمة الوضع الطبقي لهذه القوى، متجسدا فى ثقافة أتباعية تستبدل النقل بالعقل، والتقليد بالاجتهاد، ثقافة تستريب فى الآخر والمغاير، وترفض الاختلاف والتعدد، وتنزع إلى التعصب الذى يتجاوب ومبناها التراتبى. وتبين هذه الثقافة عن دعائها وحمايتها وصناعها الطبيعيين من المنتسبين إلى هذه القوى بحكم الوعى أو الوضع الطبقي. أعنى المثقفين التقليديين الذين يرتبطون بقوى القديم ارتباط مصلحة أو تحالف أو أتباع، داعين إلى أقانيم الثبات التى تقاوم التغير، مؤكدين العناصر الثقافية التى تشيع عبادة الأسلاف، مستغلين التؤيلات الاعتقادية التى تنفى الجديد إلى دائرة البدعة المفضية إلى الضلالة المفضية، بدورها، إلى النار .

هؤلاء المثقفون التقليديون يحيطون بنا من كل صوب وحذب. ولا يزالون يمثلون الأغلبية العديدة من حيث الحضور والتأثير، خصوصا إذا وضعنا فى اعتبارنا ما يظلب على الثقافة العربية من تيارات الأتباع التى تدفعها إلى التوجس من التحديث

والاسترابة فى الحداثة، فهى ثقافة لم تزل تؤثر الحنين إلى الماضى واسترجاع حضوره بدل الاندفاع إلى المستقبل فى مغامرة الإبداع الخلاق التى لا حدّ لوعودها. وهى ثقافة لم تفارق عناصر البطريركية التى تجعل من التراتب الهابط المبدأ القيمى الحاسم فى علاقات الدولة والمجتمع والثقافة، فتزد الدولة على الحاكم الواحد الأحد الذى تهبط تعليماته من الأعلى المعصوم إلى الأدنى الذى هو غيره فى تدنى المكانة والرتبة الهابطة إلى الأدنى منه . وبالقدر نفسه، ترد هذه الثقافة المجتمع إلى تراتبات متباينة، تلتقى فى معنى القيمة الموجبة التى ينفرد بها الأكبر عمرا والأكثر ثروة والأرهب بأسا، وذلك على نحو يهبط بقيمة اندفاع الشباب بالقياس إلى رزاة الشيوخ، ومكانة المرأة بالقياس إلى مكانة الرجل، كما ينزل بمكانة الأقلية العرقية أو الدينية أو الفكرية أو الإبداعية بالقياس إلى الأغلبية التى لا تقبل المغايرة وترفض الخروج على الاجماع .

وأحسبنى فى حاجة إلى توضيح أننى أشير إلى المثقف التقليدى من حيث هو نقيض للمثقف المحدث، داخل إطار من ثنائية ضدية لا تتباعد كثيرا عن دلالة الثنائية الضدية التى انطلقت منها تنظيرات المفكر الإيطالى أنطونيو جرامشى (١٨٩١-١٩٣٧). وقد ذهب جرامشى إلى أن تعارضات المثقفين

ليست تعارضات ذاتية، وأنهم لا يشكلون طبقة بذواتهم، لأن الطبقة ليست تجمعا ثقافيا أو دينيا أو حتى اجتماعيا وإنما هي مجموعة كبرى من الأفراد الذين تجمعهم مصالح اقتصادية واحدة، وتصل بينهم علاقات واضحة محددة متماثلة تحتّمها أدوات إنتاج بعينها . ويعنى ذلك أن جماعات المثقفين جماعات متعارضة فى مدى تعبيرها عن الجماعات الاجتماعية أو شرائح الطبقات التى ينتسبون إليها انتساب الوعى الطبقي وليس الوضع الطبقي بالضرورة . والأصل فى ذلك التسليم بأن كل جماعة اجتماعية تخلق لنفسها مجموعة من المثقفين، وظيفه هذه المجموعة إشاعة الوعى الطبقي للجماعة وتأكيد هيمنتها الخاصة، وذلك على نحو يصل ما بين الأساس الاقتصادى أو المصالح الاقتصادية للجماعة والمجالات السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية أو غيرها من المجالات التى يتشكل منها الوعى الاجتماعى لهذه الجماعة .

والمثقف التقليدى الذى أتحدث عنه، وكما أفهمه فى هذا السياق، نقيض المثقف المحدث، خصوصا من حيث هو مثقف يقف ضد إمكانات التقدم دفاعا عن مصالح الجماعة المحافظة التى ينتسب إليها، ويعمل على إشاعة أفكارها ورؤاها مخايلا بسلامتها . وهو مثقف «تقليدى» من حيث اعتماده على الموروث

الاتباعى السائد فى التراث الثقافى ، ذلك الموروث الذى يعمل المثقف «التقليدى» على إشاعته وتهميش أو تغييب أو إقصاء نقائضه، ومن ثم إعادة إنتاجه أو تأويله فى ترابطاته الاعتقادية المخيلة بقداسته، خدمة للمصالح الذاتية لهذا المثقف. وهى المصالح المندمجة فى مصالح الجماعة أو أفراد الجماعة التى يرتبط بها معاشه، وتتحرك فى دوائرها الإيديولوجية مطامحه الخاصة والعامة . وعداء هذا المثقف لعمليات تحديث المجتمع المدنى، فى صلتها بالأفكار المحدثّة الموازية لهذه العمليات والمرتبة عليها، هو الوجه الآخر من عدائه لقيم التنوع وحقوق الاختلاف والتسامح. ومناقضته لأحلام العدل الاجتماعى والحرية الفكرية والتجريب الإبداعى، فى مناقلة التائر والتأثير ما بين الأصولية الفكرية لهذا المثقف والمحافظة الاجتماعية فى سلوكه، على امتداد التنوعات المتباينة للممارسة النظرية والعملية، توازى العلاقة المتبادلة بين الاتباعية والتبعية فى علاقة هذا المثقف بالإطار المرجعى الذى يعود إليه فى تحديد القيمة على مستويات كثيرة. يستوى فى ذلك أن يكون هذا الإطار مجموعة مرجعية أو عقيدة شمولية أو حزبا سياسيا أو دولة أخرى غير الدولة التى يتمتع بمواطنتها.

وأيا كان الإطار المرجعى الذى يرجع إليه هذا المثقف،

سواء من منظور علاقة وعيه بدائرته الكبرى التى يتبع ثوابتها أو علاقة ممارساته بمصالح حماته أو رعايته، فإن مجال عمله هو الجماهير الريفية فى القرى والشرائح الفقيرة من الطبقة الوسطى فى المدن الصغرى والكبرى، خصوصاً فى المراكز التى لم يكتمل تشكل علاقتها ضمن علاقات إنتاج نظام رأسمالى متقدم .

وأتصور أن علينا توسيع مفهوم «تقليدية» المثقف، خصوصاً فى أفق الدائرة التى تتباعد عن التراث، والتى تبدو أقرب إلى المعاصرة المخادعة، فتقليدية المثقف يمكن أن تتخذ لنفسها أقنعة متعددة. بعض هذه الأقنعة ينتسب إلى ثقافة مفايرة، أو يخایل بجدة اتّباع الصرعة (الموضة) ومحاكاة الطارف لا التليد. لكن ما ظلت المحاكاة هى الأصل، والاتباع هو القاعدة، فى هذا النوع من الأقنعة، فالتقليدية باقية من حيث هى صفة حاسمة، لأنه ليس من فارق جذرى بين «تقليدية» المثقف الذى يختار إطاره المرجعى من القديم، والمثقف الذى يختار إطاره المرجعى من الجديد، ما بقى المبدأ الفاعل قرين الاتّباع والمحاكاة فى هذه الحالة أو تلك. ومن هذه الزاوية، فإن تقليد الجديد هو الوجه الآخر من تقليد القديم فى الانتساب إلى عقلية النقل والاتباع. وتلك هى العقلية التى حاولت الرواية العربية

مناوشتها وتعرية عوراتها فى رحلتها الإبداعية الخلاقة. وكانت
وسيلتها فى ذلك تصوير النماذج البشرية المناقضة لنموذج بطلها
المحدث، وتجسيد الأوضاع الاجتماعية التى تستبدل الضرورة
بالحرية والتخلف بالتقدم.

وإذا عدنا من التنظير العام للمثقف التقليدى إلى عالم
الرواية الذى نعيش فى زمنه، منطلقين من واقعنا المخصوص
بالطبع، لاحظنا أن الرواية العربية لا تتناول المثقف التقليدى فى
ذاته، ولا تَحْصُهُ عادةً، بأعمال إبداعيه تستجلى علاقات أفكاره
وملامح وعيه ومتغيرات سلوكه على مستويات متعددة. ولا تزال
الرواية العربية إلى اليوم تعالج النماذج البشرية للمثقف التقليدى
من منظور النماذج المنحازة للجديد، وهى النماذج التى تضعها
الرواية العربية موضع الصدارة وحدها فى علاقاتها السردية،
وتميل إليها من منظور الوعى الذى تشكّلت به، كاشفة عن هموم
الوعى المحدث لهذه النماذج الجديدة ومشكلاتها المختلفة، سواء
فى علاقاتها المتفاعلة مع عمليات تحديث المجتمع وأفكاره
الحدثية، أو علاقاتها الصدامية بالنماذج التقليدية المناقضة لها
فى الموقف من التحديث والحدث.

وفى مقابل هذه النماذج المحدث، نأبوا ما تعالج الرواية
العربية النماذج البشرية لأنواع المثقف التقليدى معالجة تقترب

بها من موضع الصدارة فى بنية السرد الروائى، أو تختار من بينها نمودجا تفوص عميقا فى مكونات وعيه المحافظ، مستبطنة المشاعر الواعية واللاواعية فى الاستجابة السالبة إلى مظاهر التغير التى يرفضها هذا النموذج، أو يرى فيها ما يهدد مصالحه، أو ينذر بالخطر ما اعتاد عليه من مواضع موروثه، فيسعى بكل السبل إلى محاربة هذه المظاهر والقضاء على الأفكار المحدثة المصاحبة لها، أو - على الأقل - وقف انتشارها وشيوعها بين الناس .

وحين أسترجع فى ذهنى أبطال الرواية العربية فى تعاقبها الدال، من قبل أن ينشر على مبارك سرديته الكبرى «علم الدين» بمجلداتها الثلاثة فى القاهرة سنة ١٨٨٢، أجد أن الشخصيات التى بقيت فى ذاكرتى هى تجليات متنوعة لبطل محدث بمعنى من المعانى، بطل اتخذ من تجلياته مؤلفو الروايات أقنعة يختفون وراءها فى مطلع النهضة، ثم اتحدوا بها فى مرحلة المدّ الليبرالى مع انتشار رواية السيرة الذاتية، وذلك فى وضع غير بعيد عن وضع الأبطال الذين تعاطف معهم الكتاب فى مرحلة المدّ الواقعى أو حتى مراحل ما بعد الواقعية، حيث لا يكف المؤلف المعلن والمضمر عن الإشارة إلى وجهة نظره فى العلاقة بأبطاله عن طريق قرائن علاماتية يهتدى بها القارئ المضمر والمعلن على السواء .

وكل ما أنكره من أبطال، فى هذا الاسترجاع الاختبارى، ينتسب إلى نوع البطل المحدث فى تنوعه أو تعدد أوجهه. أعنى البطل الذى لا يكف عن الصراع مع مجتمعه التقليدى على مستويات كثيرة، ومحاربة العقبات التى تحول بون هذا المجتمع والوصول إلى ما يحقق تطلع هذا البطل إلى حياة تستبدل الحرية بالضرورة، والعدل بالظلم، والتقدم بالتخلف، والتسامح بالتعصب، والمساواة بالتمييز، والإبداع بالاتباع، والاستقلال بالتبعية، والاستنارة بالإظلام. وسواء كان هذا البطل فردا يتصدر المشهد الروائى فيما يسمى رواية الشخصية، أو أفرادا تتوزع بينهم علاقات السرد فى الرواية الحوارية متعددة الأصوات والأبطال، فإن النتيجة واحدة فى الوضعين، وذلك من حيث انتساب البطل الواحد أو الأبطال المتعددين إلى الوعى المحدث الذى لا يكف عن مصارعة نقائضه.

قد تسقط الذاكرة، فى هذا الاسترجاع الاختبارى، عملا روائيا متميزا أو حتى مجموعة من الأعمال التى تتناقض والنتيجة التى تدعم الملاحظة الأساسية. ولكن حتى لو صح هذا، ولا أحد يدعى عصمة الكمال لذاكرة بشرية، فإن إسقاط الذاكرة بعض ما تخترنه أمر لا يقل دلالة عن مسارعته إلى إبراز البعض الآخر وسرعة استدعائه فى تداعيات التذكر، فضلا عن أن ما يمكن

استدراكه على الذاكرة، فى هذا الاسترجاع الاختبارى، لا يعدو أن يكون من قبيل الاستثناء الذى لا ينقض الملاحظة الغالبة عن انحياز الرواية العربية إلى البطل المحدث. ودليل ذلك مبذول بمراجعة نماذج البطل المثقف التى حللها الباحثون فى دراساتهم عن البطل فى الرواية بوجه عام والبطل المثقف بوجه خاص، فالهيمنة الساحقة لنموذج المثقف المحدث على موقع البطولة الروائية بالقياس إلى نقيضه تثبتها نظرة سريعة إلى ما كتبه أحمد الهوارى عن "البطل فى الرواية المصرية" (بغداد ١٩٧٦) وعبد السلام الشاذلى عن "شخصية المثقف فى الرواية العربية الحديثة" (بيروت ١٩٨٥) ومحمد الباردى عن "شخص المثقف فى الرواية المعاصرة" (تونس ١٩٩٣) وما كتبه جورج طرابيشى عن "الروائى وبطله" (بيروت ١٩٩٥). وكلها دراسات تنوب عن غيرها فى تأكيد صواب الملاحظة الأساسية عن غياب المثقف التقليدى عن موقع البطولة فى علاقات الرواية العربية.

ولا تعنى هذه الملاحظة بالطبع مطالبة الرواية العربية بأن تحاكي نماذج واقعها، أو أن تراعى أمانة النقل واستقصاءه فى تصوير جوانب العالم الذى تتولد منه، أو أن تكتب عن المثقف التقليدى بالقدر الذى تكتب به عن المثقف المحدث أو أكثر بحكم الواقع الفعلى الذى نعيشه، فلا مجال للتدخل فى حرية اختيار

الروائي للنماذج التي يؤثر معالجتها بالسلب أو الإيجاب، ولا أحد ينكر الأفق الإبداعي للخيال الذي ينتقل بالرواية من معنى الانعكاس الآلى أو المأوى للواقع إلى معنى الموازنة الرمزية. وهو المعنى الذى تشير به دلالات الرواية على سبيل التضمن أو اللزوم إلى العالم الذى تولدت منه فى فعل إبداعها المتمرد عليه. ما تعنيه هذه الملاحظة، تحديداً، أن الرواية العربية تعالج النماذج البشرية للمثقف التقليدى، إن فعلت، من منظور معالجتها النماذج المنحازة للجديد، والمرتبطة بسعى المجتمع المدنى إلى تحقيق التقدم فى كل المجالات، وليس من منظور المعالجة الكاشفة عن المثقف التقليدى فى ذاته من حيث هو حضور دال.

وحتى عندما تستكمل الرواية علاقات بطلها المحدث بنقائضه، وتضعه فى مواجهة غيره من المضادين له، فإن بؤرة الاهتمام تظل خالصة له وحده بما يجعل المناقضين له، من النماذج البشرية للمثقف التقليدى، فى المرتبة الأدنى من الاهتمام، وفى الدائرة التى لا تتجاوز، فى أفضل الحالات، دور الأبطال المساعدين الذين يضيفون إلى معرفتنا بالبطل أو الأبطال المركزين وليس بأشخاصهم فى نواتها. ولذلك تظهر النماذج القليلة الموجودة فى الرواية العربية للمثقف التقليدى، عادة، من منظور التضاد الذى يبرز علاقات العالم التقليدى الذى ينتسب

البطل المحدث إلى طبيعته بأكثر من معنى. وذلك وضع لا يتطلب من الروائي التعمق فى مكونات نموذج المثقف التقليدى فى روايته، أو الارتقاء به إلى مرتبة البطل- الضد الذى يكافئ البطل المحدث فى الحضور والأهمية والاهتمام . والنتيجة هى شحوب ملامح نموذج المثقف التقليدى الذى يبدو حضوره الروائى المنقطع، والهامشى، مختزلا فى صفة واحدة مطلقة فى الأغلب الأعم، صفة تفرض على الشخصية الروائية التسطح الذى يتباعد بها عن ثراء التنوع والتوتر والصراع، ويميل بها إلى التجريد الذى يقترب بالشخصية من مبنى الأمثلة وحيدة البعد والمعنى والإشارة، فتفقد الشخصية الحيوية الإبداعية التى تستبقيها فى الذاكرة بوصفها نموذجا بشريا.

انحياز الرواية العربية

طبيعى أن تتحاز الرواية العربية فى اختيار نماذجها إلى نموذج المثقف المحدث، وأن تتركز معالجاتها فى دوائر اهتمامه، وأن تقتصر على تصويره الذى لا تفارقه فى الأغلب الأعم بالقياس إلى المثقف التقليدى. ويرجع ذلك إلى أن المثقف المحدث هو صانع الرواية والمبدع الأساسى فى كتابتها. وهو بطلها الواعد الذى يبشّر بمستقبل أكثر تقدما لمجتمعه التقليدى، ولا يتردد فى مصارعة نقائص أحلامه فى هذا المجتمع الذى يتمرّد على شروط الضرورة فيه، ساعيا إلى دفع عجلة التغير الاجتماعى بما يحرر المجتمع من قيود تخلفه. وأحسبنى أوضحت - فى التمهيد السابق - أننا عندما نسترجع نشأة الرواية العربية، من منظور علاقتها بالمثقف المحدث، نجد أن هذا المثقف كان الفاعل الاجتماعى الذى انبثقت من همومه النوعية الرواية العربية، تجسيدا لوعيه المدنى الجديد من ناحية، وموازة رمزية للفضاء المدينى الواعد الذى تحرك فيه من ناحية ثانية، وتعبيرا عن حضوره المؤثر فى العلاقات الجدلية للتغير الاجتماعى من ناحية أخيرة. وقد وصلت هذه العلاقات الأخيرة بين عمليات التحديث

المادى وأفاق الحداثة الفكرية والإبداعية، وتبادلت ما بينها نتائج التأثير والتأثير فى استجابة المثقف المحدث لها، سواء فى سعيه إلى دعم عمليات التحديث أو تبشيريه بأفاق الحداثة .

ولعل فى حاجة إلى تكرار ما سبق أن أوضحته من أن انتساب المثقف المحدث إلى الوعى المدنى هو الأصل فى انتساب الرواية العربية نفسها إلى بواغث نشأتها، فقد تولدت الرواية العربية نتيجة تشكّل الوعى المدينى، حاملة معها أحلام هذا الوعى بعقد اجتماعى تتأسس به دولة مدنية واعدة. وكان هذا الوعى فى تشكّله، فكر المدينة المتحوّلة بواسطة عمليات التحديث التى أفضت إلى تغيير علاقات الثقافة وأنوات إنتاج المعرفة فى المجتمع، الأمر الذى أدّى إلى تخلّق رؤية مدنية واعدة لعالم صاعد رمزت إليه المدينة المتحوّلة وصاغت ملامحه. وكانت النتيجة أن أصبحت تمثيلات هذه المدينة فى أذهان الطليعة من ساكنيها تأكيداً لبورها من حيث هى مدينة محدثة - فى صياغة هذه الأذهان وتشكيل رؤيتها المحدثّة للعالم.

والمثقف المحدث ابن هذه المدينة ونتاج وعيها المتحول وفاعله الاجتماعى فى آن. صاغ فيها رؤية عالم متغير. وبحث لوعيها النوعى عن جنس أدبى يستطيع تجسيد الملامح الدالة لتحولاته، فوجد فى فن الرواية النوع الأدبى الذى يؤكد حضور

هذا الوعي فى صراعاته، ويكشف عن المشكلات الناتجة عن تحولات هذا الوعي فى علاقاته، ويغدو مرآة لهذا المثقف الذى يدعو إلى التغير والذى أصبح هو نفسه من أهم علامات. ولذلك كانت الرواية العربية منذ البداية فن المدينة المحدثه ومثقفها المحدث على السواء، سواء فى تمثل هذا المثقف لمدينته وتمثيله حضورها، أو بحثه عن معادل إبداعى لوعيه النوعى بها، أو صياغته لأداة فنية يعبر بها عن هواجس التحول وهموم التغير وأحلام التقدم.

وفى الوقت نفسه، كانت الأعمال الروائية أصوات المثقفين المحدثين التى تنطق تجليات وعيهم فى صراعه مع ثوابته وتقاليد مجتمعه، كما كان أبطال هذه الأعمال أقنعة يختفى وراءها كتابها كى ينطقوا المسكوت عنه من الخطاب الاجتماعى الجديد، ويحرروا المقموع من ثقافة الطليعة التى تتمرد على الثقافة التقليدية السائدة، وتتحدى علاقاتها القمعية التى تتناقض وقيم المجتمع المدنى الصاعد.

وترتب على ذلك أن أصبح المثقف المحدث الذى كتب هذه الأعمال الروائية موضوعها الأبرز بأكثر من معنى، كأنه فاعلها الذى تحول إلى مفعول لها، وذلك من حيث هى مراهات التى يتأمل فيها عالمه، ويستكشف بها علاقاته داخل هذا العالم وموضعه

منه، فيغدو الفاعل والمفعول، الذات والموضوع، فى الوسيط الإبداعى الذى كان - ولا يزال - تجسيدا لرؤاه وصياغة لعالمه.

ويعنى ذلك أن ظهور البطل المثقف فى الرواية العربية، من حيث هو موضوع لها، نتيجة مترتبة على نشأة هذه الرواية فى استجابتها إلى بحث الوعى المدنى عن وسيط إبداعى يصوغ حضوره الواعد فى المدينة وبالمدينة، وأن تحوّل هذا البطل إلى عنصر تكوينى فى الرواية، أو الشخصية الأساسية بين شخصياتها، لازمة من لوازم النشأة التى سرعان ما تحوّلت إلى خاصية متأصلة، كما أصبحت سمة من سمات مبدعها الذى بحث عن تمثيلات أو نظائره قبل أن يبحث عن نقائضه أو أضداده . وكان ذلك منذ أن كتب رفاعة الطهطاوى رحلته السردية "تخليص الإبريز فى وصف باريز"، تعبيرا عن وعى متحوّل فى علاقة الأنا بالآخر، وعن علاقة المثقف المحدث بمدينة جديدة دفعته إلى إعادة النظر فى مدينته القديمة، وحثته تمثيلاتا المحدث على المسارعة إلى إعادة إنتاج تمثيلات المدينة القديمة.

والصلة وثيقة بين وعى الأنا الساردة فى "تخليص الإبريز" التى طبعها رفاعة الطهطاوى فى مطبعة بولاق الأميرية بالقاهرة سنة ١٨٣٤ ووعى الأنا الموازى فى "الساق على الساق" التى

طبعها أحمد فارس الشدياق في باريس سنة ١٨٥٥، وذلك من منظور صراع المثقف المحدث مع مجتمعه التقليدي، ومحاولته بواسطة السرد إنطاق المسكوت عنه من الخطاب المقموع للطليعة المثقفة. وهى صلة تجعل من "الساق على الساق" إرهابا برواية السيرة الذاتية التى يتطابق فيها الراوى والكاتب نوعا من التطابق. وكان ذلك قبل سنوات قليلة من اضطرار الكاتب إلى الاختفاء وراء أقنعتة، على نحو ما فعل فرنسيس فتح الله المراش فى "غابة الحق" التى صدرت بمدينة حلب سنة ١٨٦٥، وعلى مبارك فى "علم الدين" التى صدرت بالقاهرة سنة ١٨٨٣، قبل خمسة عشر عاما من صدور "حديث عيسى بن هشام" التى استهل المولى كى كتابتها سنة ١٨٩٨. وكما كانت شخصية "برهان الدين" هى الامتداد المحدث لشخصية الأب "علم الدين" فى رواية على مبارك، خصوصا من منظور التعبير عن تخلق البطل المثقف فى الرواية، كانت شخصية الابن الأقرب إلى الوعى المحدث من قناع المؤلف الذى يراوغ الرقابة القمعية لمجتمعه التقليدي، وذلك فى سياق متصاعد من تمثيلات المثقف المحدث. وهو السياق الذى أدنى إلى ظهور المزيد من الأبطال المحدثين الذين جسدتهم شخصيات من مثل "شفيق" فى رواية جرجى زيدان "أسير المتمدن" (١٨٩٢) و"حليم" فى رواية فرح أنطون

"الدين والعلم والمال" (سنة ١٩٠٢). وهو السياق نفسه الذى جعل من "حديث عيسى بن هشام" موازاة سردية لتحولات العمران فى مدينة القاهرة.

هكذا، كان الحرص على إبراز ظهور المثقف المحدث فى المجتمع، ومن ثم الإعلان عن أنواره الواعدة، السبب الأول فى اقتصار الرواية العربية على أشباهه من الأبطال فى علاقات السرد الروائى، واستبعاد نقائضه الذين ما كان يسمح لهم بالوضع المكافئ فى روايات النهضة. واستمر الأمر على هذا الحال منذ بداية النهضة، كما لو كانت عوامل النشأة أعادت إنتاج نفسها عبر مراحل التحول المتعاقبة لسيرة الرواية العربية، وكما لو كانت الرواية العربية نفسها ظلت محافظة على أسباب تولدها فى علاقتها بفاعلها الاجتماعى وصانعها الإبداعى، فاستبقت له موضع الصدارة بين أبطالها، وانحازت إلى نموذج المثقف المحدث فى علاقته بالنماذج الروائية المناقضة التى لم ترق - قط - إلى مرتبة البطل - الضد أو البطل النقيض، وإنما ظلت سجيئة هامش الأدوار المساعدة التى تفيد فى إكمال ملامح البطل المثقف الذى انحازت إليه الرواية انحياز المصنوع إلى صانعه.

وقد ساعد على استمرار هذا الوضع شيوع مفاهيم التعبير الوجدانى فى مرحلة المد اللبيرالى طوال فترة ما بين

الحربين. وهى مفاهيم اقترنت بأنواع من الممارسة التى جعلت من الإبداع انبثاقا عفويا لما فى داخل الفرد المتميز، واستبدلت بتصوير العالم الخارجى تصوير العالم الداخلى، ووضعت المبدع المتفرد فى مواجهة الجماعة، بوصفه الملهم الذى يهبط الأرض بعضا ساحر وقلب نبى، مجهول لا يعترف به قومه. وكان ذلك فى موازاة الإعلاء من شأن الفرد الاستثنائى الذى يصنع التاريخ على عينه، ويخلق الحضارة بإبداعه المتفرد الذى أصبح علامة عصر وجد فى " الأبطال " معنى يختزل الجمع فى المفرد.

وترتب على ذلك صعود رواية الشخصية إلى موضع الصدارة من علاقات الإنتاج الروائى، وتحوّل الرواية إلى نوع من أنواع السيرة الذاتية، وتزايد الهوة بين البطل المثقف ومجتمعه المتخلف فى علاقات القص. وهيمن على السرد ضمير المتكلم المفرد " أنا " الذى أصبح عنوان سيرة ذاتية لكاتب بحجم عباس العقاد، وعلامة على مدى الإرادة المتفردة التى يصارع بها البطل المحدث مجتمعه المتخلف، وحيدا بلا عون خارجى، على النحو الذى صارع به طه حسين بطل " الأيام " مجتمعه الذى حاول أن يفرض عليه وعلى أمثاله عمى البصر والبصيرة . وبالقدر نفسه، ألحّ السرد الروائى على ما فى داخل الكاتب الروائى، فانزاحت حواجز كانت تعوق تدفق تيار الوعي، وأصبحنا نستمتع إلى

الصوت الداخلى للبطل الروائى الذى لم يفارق صفة المثقف المحدث من ناحية، وظل صورة روائية لكاتبه المؤلف المعلن من ناحية مقابلة، وذلك على نحو ما كان حامد، وهمام، وإبراهيم الكاتب، ومحسن، والدكتور اسماعيل، صوراَ روائية لحد حسين هيكل، وعباس العقاد، وإبراهيم المازنى، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقى فى روايات: " زينب " و "ساره" و "إبراهيم الكاتب" و "عودة الروح" و "قنديل أم هاشم" على التوالى.

وكان علينا أن ننتظر فى روايات الجيل الطالع مع إرهابات الحرب العالمية الثانية ما يتسع بعوالم البطل المحدث ويضيف إلى تنوعه واختلافه، فيبرز نقائضه من الشخصيات التى تنتسب إلى مجالات المجتمع التقليدى وتدافع عن ثوابته، فى مواجهة تحولات المجتمع وتغييراته المتسارعة. وتلك هى الشخصيات التى تشير إلى تصارع اتجاهات المجتمع وتصادم تياراته، ومن ثم تبرز العوامل التى أدت إلى ظهور مثقفين تقليديين من نوع مغاير، مثقفين ينتسبون إلى الأفندية لا المشايخ، أو يجمعون ما بين العمامة والطربوش، أو يصلون ما بين نموذجى المثقف العضوى والمثقف التقليدى وصلهم ما بين الفاشية المدنية والجماعات المتأسلمة الداعية إلى دولة دينية، خصوصا بعد أن تأسست جماعة الإخوان المسلمين فى مدينة الإسمايلية سنة ١٩٢٨ و انتقل مركزها إلى القاهرة سنة ١٩٣٢.

ونجيب محفوظ هو كاتب هذه المرحلة دون منازع منذ أن نشر روايته الأولى "عبث الأقدار" سنة ١٩٣٩ إلى أن نشر روايته "قشتمر" سنة ١٩٨٨، مبتدئاً بالصراع الذى وضع أمثال "أحمد عاكف" الذى يرتبط اسمه بالعكوف على كتابات الماضى واتباعها فى مواجهة أحمد راشد الذى يشير اسمه إلى الرشد الذى يحرر العقل من النقل. وكان ذلك فى رواية "خان الخليلي" (١٩٤٦) التى جمعت خيوط التعارض فى الروايات السابقة، وأفضت به إلى مراحل اللاحقة، واصلته فى سياق واحد ما بين تعارض مأمون رضوان (الإخوانى) وعلى طه (الماركسى) فى "القاهرة الجديدة" (١٩٤٥) وتناقض الأخوين عبد المنعم شوكت (الإخوانى) وأحمد شوكت (الماركسى) فى الجزء الأخير من الثلاثية: "السكرية" (١٩٥٧). وتناقض الأخوين فى الرواية الأخيرة هو الوجه الثانى من تعارض الزميلين فى الرواية الأولى، خصوصاً من حيث دلالة النسبة إلى الشريحة الاجتماعية الواحدة، فى الطبقة الوسطى التى أنتجت مثقفين ينتسبون إلى أقصى اليمين مثل مأمون رضوان وعبد المنعم شوكت، كما أنتجت مثقفين ينتسبون إلى أقصى اليسار مثل على طه وأحمد شوكت، وبينهم يقف مثقفو الوسط الفكرى الذى ينتسب إليه نجيب محفوظ نفسه، ذلك الكاتب الماكر الذى صاغ قناعه ومرآته فى شخصية كمال

عبدالجواد الذى لم يتوقف بحثه عن معنى "الثورة الأبدية" بين النقائض المتصارعة . وذلك هو السبب الذى أضفى على شخصية كمال عبدالجواد - فى الثلاثية - حيويتها التى تتميز بثراء التوتر وتنوع أوجه الصراع، خصوصا من حيث هى مجلى لنموذج المثقف المحدث الوسطى فى الرواية العربية، مقابل شخصيات أقصى اليمين وأقصى اليسار التى تظل وحيدة الصفة والبعد والوظيفة، كما لو كانت موجودة لتؤدى فحسب دور الأمثلة التى تبرز سلب الاتجاهات الحديثة التى يجتلى فى مراياها وعى كمال عبدالجواد ووسطيته، وذلك فى سعيه الذى لم ينقطع للتوفيق بين الأضداد فى رؤية تصالح ما بين الأطراف المتعادية .

ولا تتباعد عن وسطية كمال عبدالجواد التجليات الحية لنموذج المثقف المحدث فى روايات نجيب محفوظ التى جاءت فى أعقاب الثلاثية، متسعة بالآفاق الروائى الذى وصل بين شمول الرؤية الإنسانية فى "أولاد حارتنا" (١٩٥٩) ونتيجة المراجعة السياسية فى "يوم قتل الزعيم" (١٩٨٥) فقد ظلت الشخصية الوسطية للمثقف المحدث، فى أعمال نجيب محفوظ، هى الشخصية المواره بالحياة الروائية، الغنية بملاح "النمط" بالمعنى الذى لا يبعد كثيرا عن المعنى الذى قصد إليه ناقد مثل جورجى لوكاش Georg Lukács (١٨٨٥-١٩٧١)، خصوصا فيما

ينطوى عليه النمط من وحدة التنوع التى لا تخلو من صراع، والوصول إلى العام من خلال الخاص، والإنسانى بواسطة الفوص عميقا فى المحلى الوطنى. ويقدر ما كان "النمط" علامة الشخصية الوسطية للمثقف المحدث فى روايات نجيب محفوظ، ومن ثم علامة على رؤية العالم التى تصوغها أعماله، كانت وسطية الرؤية تجسيدا للمحاولة التى لم تتوقف عن التقريب بين الاخوة الأعداء، والتوفيق بين متعارضات الدين والعلم، الليبرالية والماركسية، الديمقراطية والمستبد العادل، حرية الفرد ومصالح الجماعة، الشرق والغرب، تطلعات الروح ورغبات الجسد. وفى الوقت نفسه، ظلت "الثورة الأبدية" حلم هذه الشخصية الوسطية التى تؤمن بالحياة والناس، ملزمة باتباع مثلهم العليا ما ظلت تعتقد أنها الحق، والثورة عليها ما اعتقدت أنها باطل.

ولكن حتى إذا تباعدنا عن الشخصية الوسطية الغالبة على روايات نجيب محفوظ، واقتربنا من التجليات المغايرة للمثقف المحدث عند كتاب أكثر انحيازاً لليسر من مثل عبد الرحمن الشرقاوى، فإن النتيجة تظل واحدة، وذلك من المنظور الذى يستبدل بالتضاد الحدى بين مثقفى أقصى اليمين وأقصى اليسار التضاد الموازى بين المثقف المحدث المنتسب إلى حركة الجماهير والمثقف المتحالف مع القوى المستغلة المعادية لمصالح الجماهير

وأحلامها بالعدل الاجتماعى . وهنا، يبرز دور المثقف التقليدى فى التجمعات الريفية، المجال الأثير لروايات الشرقاوى، سواء فى رواية " الأرض " (١٩٥٤) أو " الفلاح " (١٩٦٨). وهو المثقف الذى يتمسح بالدين فى هاتين الروايتين، موظفا إياه لخدمة القوى المستغلة اجتماعيا، ويعيد تأويله بما يبقى على الأوضاع الطبقيّة ويدعم المصالح الاقتصادية للقوى المستغلة، تماما كما فعل الشيخ الشناوى فى رواية " الأرض " والشيخ طلبية فى رواية " الفلاح " . وكلاهما مثقف تقليدى مرتبط بالمجتمعات الريفية، ويؤدى دوره الإيديولوجى الذى يخاليل بحتمية أوضاع الاستغلال، ويشيع الإيمان بنوامها وعدم جدوى التمرد عليها فى الوعى المستلب للجماهير الريفية. وتسطح الشخصية الروائية للشيخ الملتحى فى حالة هذين النموذجين المنتسبين إلى المثقف التقليدى فى الريف، خصوصا من حيث اختزال الشخصية الروائية فى بعد واحد وصفة يتيمة تخلو من التوتر والحيوية والصراع، هو نفسه الوجه الآخر من تسطح النماذج الموازية للمثقف التقليدى فى المدينة، حيث الامتداد الطبيعى لأمثال أحمد عاكف وعبد المنعم شوكت .

الحضور المتصاعد للعنف

أتصور أن نموذج عبدالمنعم شوكت فى رواية "السكرية" لنجيب محفوظ التى صدرت سنة ١٩٥٧، من حيث كونه امتدادا لشخصية مأمون رضوان فى "القاهرة الجديدة" التى صدرت سنة ١٩٤٥، هو النموذج الذى أرهص بالحضور المتصاعد لثقافت تقليدى من نوع أكثر حداثة، فى العالم الفعلى الذى تشير إليه الرواية العربية بالتتابع التاريخى لأعمالها. وهو العالم الذى تحوّل بنماذج الخائفين من التغيرات الجذرية للتقدم أمثال أحمد عاكف، أو العاملين فى خدمة القوى المحافظة اجتماعيا والمهيمنة اقتصاديا أمثال الشيخ الشناوى أو الشيخ طلبه، فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى إلى مثقفين متحيزين فى التزامهم بثوابت أحزاب بعينها أو جماعات دينية بعينها. أعنى أحزابا ترفع شعار الدولة الدينية منذ البداية، وترفض دعاوى الدولة المدنية والمجتمع المدنى، بادئة عهداً جديداً من جذرية المثقف التقليدى المتسلح بتأويل اعتقادى يرفض التقدم ويعاديه.

ومن هذا المنظور، فإن علاقة الممثلة بين عبدالمنعم شوكت وسلفه مأمون رضوان هى العلاقة التى تولدت منها التجليات

المتدافعة الأكثر حَدِيَّةً، فى سياقات اجتماعية أفضت متغيراتها السلبية إلى تصاعد درجات الحَدِيَّة، سواء فى نظرة التعصب الأخلاقى إلى العلاقات الاجتماعية، أو وسم المجتمع كله بصفة الجاهلية المقرونة بصفة الكفر، أو الدعوة إلى دولة دينية تملأ الأرض بفضائل الإيمان بعد أن ملئت بمفاسد الزندقة والإلحاد، فتستعيد - فى المستقبل - عصراً متخيلاً أو متولداً من عصور الماضى اتّباعاً وتقليداً.

لكن علينا ملاحظة أن تواصل العوامل التى توالد بها أمثال مأمون رضوان وعبد المنعم شوكت، فى روايات نجيب محفوظ بوجه عام، قد انقطع مع الثلاثية التى فرغ من كتابتها قبيل ثورة يوليو ١٩٥٢، فلما قامت الثورة واستقرت شعر أنها تمضى فى الطريق الذى يستبدل بمثالب عالمه القديم وعود عالم جديد، فتوقف عن الكتابة خمس سنوات إلى أن استوعب الواقع المختلف للثورة فى تحولاته الدالة، وبدأ مرحلته الروائية الجديدة التى استهلها برواية "أولاد حارتنا" التى نشرت مسلسلة فى "جريدة الأهرام" القاهرية سنة ١٩٥٩. وكان الصراع الذى تجسده الرواية هذه المرة بين المقموعين والقامعين، سواء بالمعنى الاعتقادى المرتبط بالمغزى الاجتماعى لرسالات الأديان فى تتابعها الذى يورثُ الكون للإنسان المسلح بالمعرفة، أو بالمعنى

السياسى المرتبط بالنور الذى يقوم به "الفتوات" و "نظار الوقف" فى إعاقه مشرق النور والعجائب، ومن ثم ممارسة ألوان الظلم الاقتصادى والاجتماعى والسياسى والاعتقادى على أبناء الحارة الذين سيطر التقليد على عقولهم والتعصب على ولاة أمرهم.

ولا شك أن ردّ الفعل العنيف للمؤسسات الدينية الرسمية، فضلاً عن نفور الدولة من ممارسة الحرية الإبداعية إلى المدى الذى يسمح بوضع كل شىء موضع المساعة، أدى إلى منع نشر الرواية فى مصر، وتحريم الاقتراب من الموضوعات الدينية، والانصراف عن مساعة الوجود فى قضاياها الكبرى، والتركيز على قضايا المجتمع المدنى فى الدوائر التى لا تصطدم مباشرة بسطوة المؤسسة الدينية، ومن ثم تأمل مشكلات المثقف المحدث فى علاقاته بالدولة والقوى الاجتماعية التى توازيها. وعاد نقد المجتمع إلى روايات نجيب محفوظ مرة أخرى، كما عادت الثنائية المتعارضة للمثقف المحدث والمثقف التقليدى فى علاقات متغيرة من الإشارة إلى الواقع المتحول، لكن بواسطة التمثيلات الرمزية والإشارات الكنائية التى وضعت أمثال سعيد مهران ومنصور باهى وعلوان فواز وحلمى حمادة فى مواجهة أمثال رؤوف علوان وسرحان البحيرى وأنور علام وخالد صفوان، كما وضعت أمثال عبدالوهاب اسماعيل مقابل أمثال كامل رمزى، مستقبلية الحيوية

الإبداعية وبراء النمط لتجليات النموذج الوسطى لكمال
عبدالجواد، تلك التجليات التي لا تخطئها العين في التتابع الذي
وصل ما بين أمثال عيسى الدبّاغ وعمر الحمزاوى وقنديل
العنابى.

وقد تصاعدت حدة التعارضات التي ناوشتها التمثيلات
الرمزية والإشارات الكنائية، واتسع مداها فى روايات نجيب
محفوظ بعد كارثة العام السابع والستين، وما أدّت إليه من تعرية
الدولة التسلطية التي انتسبت إلى المشروع القومى فى سنوات
مدّه التي كانت سنوات مدّها. وكان الانهيار الذي أصاب كيان
هذه الدولة، فى موازاة فقدان اليقين العام، مؤديا إلى ارتفاع
حدة النقد الذي وضع كل شىء موضع المسألة، خصوصاً علاقة
المثقف بالدولة التي اتخذت طابعا قمعيا لم تخل من التعرض له
أغلب الروايات المكتوبة بعد العام السابع والستين. وتولى هذه
المهمة الروائيون المنتسبون إلى أجيال جديدة، أكثر حدة وجرأة
فى مسالة الهزيمة التي كانت نتيجة فساد الدولة التسلطية
وممارساتها القمعية، سواء فى علاقاتها بالمواطنين أو المثقفين
على اختلاف تياراتهم وانتماءاتهم ومواقعهم الطبقية.

وظهرت روايات القمع قبل النكسة بعام واحد مع رواية
صنع الله ابراهيم "تلك الرائحة" (١٩٦٦). وتتتابع بعدها، فى

سياق صاعد، روايات تتولى تعرية الأجهزة القمعية للدولة
التسلطية وتقصف برائن عنفها الوحشى، فينفث الباب على
مصراعيه أمام رواية السجن، فى تواليها الذى استهله جمال
الغيطانى فى "الزنى بركات" التى نشرها سلسلة فى مجلة
"روزاليوسف" القاهرية ما بين سنتى ١٩٧٠ - ١٩٧١، وتبعه
عبدالرحمن الربيعى فى "الوشم" (١٩٧٢) ونبيل سليمان فى
"السجن" (١٩٧٢) وفاضل العزاوى فى "القلعة الخامسة"
(١٩٧٢) وعبدالرحمن منيف فى "الأشجار واغتيال مرزوق"
(١٩٧٣) ونجيب محفوظ فى "الكرك" (١٩٧٤) وصلاح حافظ فى
"القطار" (١٩٧٤) وغالب هلسا فى "الخماسين" (١٩٧٥)
وعبدالرحمن منيف فى "شرق المتوسط" (١٩٧٥) .. وغيرهم
كثيرون، فقد تحولت "رواية السجن" إلى ظاهرة أساسية من
ظواهر الرواية العربية فى تمردها الإبداعى على قمع الدولة
التسلطية.

وبقدر ما كان المثقف المحدث المسجون ضحية للقمع
وشاهدا عليه فى هذه الروايات، على اختلاف انتماءاته السياسية،
كان التعارض الرئيسى بين هذا المثقف والدولة التسلطية سبب
وضعه موضع الصدارة فى روايات الاحتجاج السياسى على قمع
المثقف، وذلك منذ أن كتب يوسف إدريس روايته القصيرة

"العسكري الأسود" سنة ١٩٦١ بعد عامين فحسب من نشر نجيب محفوظ روايته "أولاد حارتنا".

وأحسب أن انشغال الروائي بقمع الدولة شغله عن تأمل ألوان جديدة من القمع التي أخذت تنتجها المجموعات اليمينية الموازية للدولة. أعنى المجموعات التي رفعت شعار الدولة الدينية، وأعادت إنتاج القمع الذى وقع عليها من الأجهزة القمعية للدولة، وأشاعت التعصب بين أتباعها الجدد الذين تحولوا فى تطرفهم إلى قنابل عنف وأبواب قمع. وهو الأمر الذى كشفت عنه الممارسات الدموية لهذه الجماعات فى السياق الإرهابى المتصاعد منذ سنة ١٩٧٤. وكانت بداية انطلاق هذه الجماعات فى زمن السادات الذى استبدل التحالف مع الإخوان المسلمين والجماعات المتأسلمة بالتحالف مع الجماعات القومية واليسارية، وذلك بهدف القضاء على معارضة المجموعات الأخيرة، وتمهيد الطريق للمتغيرات الجذرية التى سعت إلى إنهاء ما أطلق عليه اسم سنوات التحول الاشتراكى.

لكن وضع التحالف لم يستمر طويلا، إذ سرعان ما انقلبت هذه الجماعات على نظام السادات، واستبدلت بشعاراته عن "تولة العلم والإيمان" شعارات الدولة الدينية، وردت بالعنف على شعاره "لا سياسة فى الدين ولا دين فى السياسة" بما ينقضه فى

الواقع. وتحول التحالف إلى صراع حول السلطة، وصل إلى ذروته باغتيال السادات نفسه فى السادس من أكتوبر سنة ١٩٨١، بأيدي الجماعات التى لم تتوان فى نشر أفكارها بواسطة الحديين من مثقفىها التقليديين. أعنى أولئك المتطرفين الذين تزايدوا منذ كارثة العام السابع والستين، وتصاعد حضورهم المؤثر طوال الزمن الساداتى، وذلك فى سياق من الهزيمة التى استبدلت بالمشروع القومى نقائضه، ومتغيرات الثروة وعلاقات السلطة التى دعمت العداء لأحلام المجتمع المدنى بالحرية الفكرية والعدل الاجتماعى والتقدم العلمى. وكانت وسيلة أولئك، ولا تزال، إشاعة التعصب الأعمى، والانغلاق على تأويل بعينه لزمان بعينه وفقه بعينه، وشنح الشبان بما يدفعهم إلى ممارسة الإرهاب الذى لا نزال نعانى من آثاره الوحشية.

ومن المؤكد أن اغتيال السادات كان أخطر العلامات على الأثر المدمر لتصاعد حضور هذا النوع من المثقفين، وارتباطه بتنظيمات إرهابية وأحزاب سرية اختارت طريق العنف الذى بدأت، فى السبعينيات، جماعة الغنية العسكرية (شباب محمد) سنة ١٩٧٤ على وجه التحديد، ومضت فيه جماعة التكفير والهجرة سنة ١٩٧٧، وأكملته الجهاد التى أعيد بناؤها التنظيمى سنة ١٩٧٩ لتقوم بتنفيذ عملية اغتيال السادات التى كانت أخطر عملية عنف سياسى شهدها تاريخ مصر الحديث. وهى العملية

التي كشفت لوازمها ونواتجها وأثارها الجانبية بما لا يدع مجالا للشك عن نوع الأثر الذي تركه المتطرفون من التقليديين الجدد في عقول الشباب الذين أحبطتهم الهزائم المتوالية وألوان الفساد الاجتماعى والسياسى المتزايدة، فضلا عن حالة الفراغ الثقافى التي تركوا عليها فى غياب أجهزة فاعلة لنشر ثقافة المجتمع المدنى وقيمه.

ولم يكن من المصادفة، والأمر كذلك، أن تغدو نماذج هذا النوع من الشباب، خصوصا فى تحولهم من التطرف إلى الإرهاب، بعض شخصيات الأعمال الروائية ابتداء من مطلع الثمانينيات، على الأقل من وجهة نظر الآباء الذين انقلب عليهم أبناءهم الذين اجتذبتهم جماعات التطرف. وقد بدأ الأمر بيوسف إدريس فى قصته «أقتلها» التى نشرها فى العدد الأسبوعى لجريدة «الأهرام» فى صباح الجمعة الموافق السابع من أغسطس سنة ١٩٨١، قبل شهرين فحسب من اغتيال السادات، فكانت القصة بمثابة النذير الذى يوازى فعل الإرهاب الذى بدأ يتحقق فى الواقع، ويودى بحياة الأبرياء. ولكن يوسف إدريس لم يمض بعد ذلك فى استكشاف النماذج الإرهابية الشابة، وانشغل عنها بغيرها من النماذج التى ألحت عليه، فترك الباب مفتوحا لأكثر من جيل من أجيال الروائيين فى مصر.

ومن اللافت للانتباه أن رواية «الأفيال» لفتحى غانم

صدرت سنة ١٩٨١، في العام نفسه الذي شهد نشر قصته «اقتلها» ليوسف إدريس واغتيال السادات على السواء. وكان نشر «الأفيال» شهادة موازية من كاتب كبير، يضع في سياق أوسع ظاهرة الشباب المضلل الذي انتهى به التطرف الديني إلى الإرهاب، وذلك على نحو يكشف عن الأسباب المتعددة والمعقدة التي أدت إلى تفشي الإرهاب الديني بين الشباب في دوائر التطرف التي اجتذبتهم. وكان ذلك، بالطبع، في السياق نفسه الذي اجتذب عبد الحكيم قاسم لكتابة «المهدي» المنشورة بعد عام واحد فحسب من نشر «الأفيال».

ومرة أخرى، تقف روايات نجيب محفوظ موقف الصدارة في تصديها لهذه الظاهرة الجديدة، فهي ترصدها بالادب الروائي نفسه، لكن من وجهة نظر الكاتب الذي أتم السبعين من عمره في نهاية السنة التي اغتيل فيها أنور السادات. ولذلك يغلب على منظوره الروائي في تناول نماذج هذا النوع من الشباب رؤية الجد أو الأب الذي يلوذ بقيم أمثال "عامر وجدي" أو "محتشمي زايد" الوفدية في البحث عن أصل الداء الذي جعل من البلد كله مريضاً بالتعصب، فيما يقول أحد أبطال رواياته المكتوبة في الثمانينيات.

وتتولى روايات نجيب محفوظ ملاحقة هذا النوع من

الشباب بعدساتها السردية التي لم تكف عن نقد الزمن السادتي، خصوصا بعد أن كشفت عن ما استطاعت كشفه من سلبيات الزمن الناصري. وانطلقت في ذلك من النقطة التي توقفت عندها في "المرايا" (١٩٧٢) حين جعلت من شخصية "عبدالوهاب اسماعيل" مرآة رمزية لواحد من أبرز قيادات الإخوان المسلمين، إن لم يكن الأبرز بعد حسن البنا، وهو سيد قطب الذي أعدم زمن عبدالناصر سنة ١٩٦٥. وكان التركيز في الموازنة الرمزية لنموذج سيد قطب الروائي على التعصب الديني من ناحية، واتهام المجتمع كله بالجاهلية من ناحية ثانية، والنظر إلى "الاشتراكية والوطنية والحضارة الأوروبية" بوصفها "خبائث علينا أن نجتثها من نفوسنا" من ناحية أخيرة. وكان ذلك كله تأكيدا لحدية التطرف في الدعوة إلى بولة دينية تسم بالكفر كل الأفكار الحديثة عن رأس المال والمادية الجدلية والحرية الإبداعية والفكرية، وتخرج من حظيرة الإسلام كل الذين يأخذون عن الغرب الكافر أفكاره وفلسفاته وتنظيماته.

ويزيد من تأكيد هذه الحدية السياق الذي تجاوبت به شخصية عبدالوهاب اسماعيل مع الشخصيات المماثلة لها في الانتساب إلى دائرة الأفكار نفسها في «المرايا» الرمزية، سواء من منظور السلب الذي وصفت به شخصية طنطاوى اسماعيل أو

رضا حمادة الذي "وقف موقف الرفض من أى رأى يسارى، وعجز عن التطور مع الزمن"، أو منظور الإدانة للمتاجرة بالدين فى الصور المنعكسة على مرايا أمثال عباس فوزى وزهران حسونة.

وانطلاقاً من هذه البداية التى أكدتها مرايا نجيب محفوظ فى مطالع السبعينيات، كشفت روايات الثمانينيات عن وعيها الخاص بأن الإرهاب هو نهاية التابع المتصاعد لدرجات الحدية فى التعصب الذى انطوت عليه نماذج المثقف التقليدى داعية الدولة الدينية، وأن ممارسة العنف هى النتيجة الطبيعية للمسار الذى مضت فيه نماذج المثقف التقليدى من الشبان الذين تحولوا إلى قتابل موقوتة، قابلة للانفجار فى أية لحظة، بناء على أى أمر صادر من أمراء التطرف. والبداية هى ما تلمحه هذه الروايات من تولد التطرف فى عقول الأبناء الذين يعميهم التعصب شيئاً فشيئاً، خصوصاً بعد أن يطلقوا لحاهم ويندفعوا وراء حدية الفكر الذى يسم المغاير له أو المختلف معه بالكفر، فينتهى الأمر إلى "قذف الجميع بتهمة الكفر"، على نحو ما نرى فى أحد أبناء السيد "س" من مجموعة "التنظيم السرى" (١٩٨٤). ونصعد من سياق التنظيم السرى إلى "يوم قتل الزعيم" (١٩٨٥)، حيث نواجه العنف عارياً مجسداً فى اغتيال رئيس الدولة الذى كان اغتياله

إعلانا بعودة مؤكدة للإرهاب كما يقول علوان فواز محتشمي،
ممهدا الطريق لما يقوله سليمان مبارك من أن "البلد مريض
بالتعصب" وأن هؤلاء الشباب "يريدون أن يرجعونا أربعة عشر
قرنا إلى الوراء".

ويستمر تقديم نموذج الشاب الذي ينتهي إلى الإرهاب في
"صباح الورد" (١٩٨٧) حيث نواجه الابن شكرى سامح الذي
التحق بكلية الطب، وكان وسيما رياضى الجسم متقدما في
الدراسة، وإذا به يميل تدريجيا إلى الانطواء ، ومن الانطواء الى
اتهام والديه بالخروج على الدين بعد انضمامه الى إحدى
الجماعات، معلنا أنه كان فى غيبوبة الجاهلية. وترتكب الحياة
بالأب الذى يحقن على التيارات المتطرفة ويعتبرها غريمه الأول
فى الحياة، إلى أن تلقى الشرطة القبض على شكرى فى أعقاب
معركة دامية بتهمة القتل. ويدرك الأب أنه خسر ابنه الوحيد الذى
عقد به آماله، خصوصا بعد أن تمت محاكمة الشاب وقضى عليه
بالشنق ونفذ الحكم. ولم يسدل الستار على المأساة الدامية التى
لا تزال تتكرر إلى اليوم.

ولا تخلو "قشتمر" آخر روايات نجيب محفوظ من النموذج
نفسه فى تنوع أقل حدة، يمثلها الابن صبرى الذى قبض عليه
فيمن قبض عليهم من الإخوان، ويؤكد الأب أن ابنه لم ينضم

للجماعة، ولكنه بدافع من تدينه تبرع لبناء جامع فَعُثِرَ على اسمه في كشف المتبرعين وَعُدَّ من الإخوان، فأهين وضرب إلى أن أفرج عنه محطما. ووقفت فترة الاعتقال حجر عثرة في سبيل توظيفه، فاتجه الى العمل الحر كي يسترد أنفاسه عقب محنته القاسية في الاعتقال. ولكن رواية "قشتمر" لا تترك تجليات هذا النموذج نون أن توجه نقدھا الضمنى إلى جميع التيارات المغايرة، خصوصا حين تقرر على لسان أنوار بدران: "كن نعثر على جدية حقيقية إلا في التيار الدينى".

ترى هل هى مصادفة، والأمر كذلك، أن يقوم شاب فى عمر الشباب الموصوف فى أعمال من مثل "التنظيم السرى" و"صباح الورد" وغيرهما بمحاولة اغتيال نجيب محفوظ؟! لتكن رواية "أولاد حارتنا" الحجة المعلقة على ألسنة "المكفراتية". ولكن موقف الكاتب الذى ظل منطويا على رفض التطرف الدينى، مقابل كل تطرف آخر (منذ أن كتب عن مأمون رضوان فى "القاهرة الجديدة" سنة ١٩٤٥ إلى أن كتب عن امتداده الطبيعى فى "صباح الورد" سنة ١٩٨٧) هو الموقف الذى أفضى إلى وضعه فى صنف الخطرين من الكفار والملاحدة فى مجتمع الجاهلية المعاصرة، ومن ثم إصدار الحكم بإعدامه، وإيكال مهمة التنفيذ إلى واحد من أشباه الشباب الذين وصفهم. والمسافة ليست بعيدة

بين شكرى سامح (فى "صباح الورد") والشباب الذى امتدت يده إلى عنق نجيب محفوظ نفسه كى تحزه بسكين صلبة، فى الساعة الخامسة والربع تقريبا، من مساء يوم الجمعة الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٩٤، مرتكبة الجرم الذى كان بمثابة الدليل الملموس فى الواقع على ما انتهى إليه نموذج المثقف التقليدى، خصوصا فى علاقته بمريديه الذين يدفعهم إلى ممارسة العنف العارى، قضاء على خصومه من "أولاد حارتنا" الذين حلموا بمشرق النور والعجائب.

الزلازل

رواية «الزلال»

تتلمذ جيلان على الأقل من الروائيين العرب على يدي نجيب محفوظ (المولود سنة ١٩١١). ومضى الكثير منهم فى الطريق الذى افتتحه هذا الكاتب العالمى برواياته الرائدة، مواصلين رحلة استكشاف عوالم الوعى المحدث للنماذج المنحازة إلى الجديد والداعية إليه، سواء فى تعاقب ظهورها عبر التجليات المختلفة لعمليات التحديث، أو تتابع تولد رؤاها الإشكالية فى صراعها مع شروط الضرورة فى مجتمعاتها. لكن لم يلتفت إلا أقل القليل منهم إلى أهمية متابعة استكشاف الوعى التقليدى للنماذج المعادية للجديد، والغوص عميقا فى أبنية الثوابت التى يأبى هذا الوعى أن يفارقها، وإلقاء الضوء على الدوافع العميقة للنفور من الاختلاف أو المغايرة أو الاجتهاد. وأهم من ذلك كله، التحليل الإبداعى لآليات الاستجابة العدائية التى يمكن أن تنقلب إلى عنف عارٍ إزاء متغيرات التقدم وتحديات التطور، ومن ثم الكيفية التى يتحول بها نموذج المثقف التقليدى إلى نموذج المتطرف الدينى الذى أصبح يؤرق مستقبل البولة المدنية.

والطاهر وطار الروائى الجزائرى (المولود سنة ١٩٣٦)

واحد من الروائيين العرب القلائل الذين حاولوا تدارك هذا الجانب فى عوالم الرواية العربية، منذ حوالى ثلاثين عاما. وكان ذلك حين أصدر روايته «الزلال» التى فرغ من كتابتها فى شهر سبتمبر ١٩٧٣ ونشرها للمرة الأولى عن دار العلم للملايين فى بيروت سنة ١٩٧٤، والمرة الثانية عن الدار الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر سنة ١٩٧٦. وتكمن أهمية هذه الرواية فى أنها الرواية العربية الوحيدة التى تصوغ - فيما أعلم- نموذجا بشريا دالا من نماذج الشخصيات المعادية للتقدم، وتغوص فى مكونات وعى هذا النموذج، ساعية إلى تقديم رؤيته المعادية للتغير فى حدّ الرّفص الجديد، كاشفة عن الآلية التى يتحول بها المثقف التقليدى إلى متطرف دينى، داخل شبكة من العلاقات التى يفتن بها هذا التحول وينتج عنها. وذلك كله من منظور البطل الذى يتدفق وعيه فى تفجرات محسوبة روائيا، سواء فى كشفها عن الدوافع المتباينة التى ينطوى عليها، أو العوامل السياسية الاجتماعية التى أدّت إلى تكوين وعيه على هذا النحو دون غيره. وتصاغ تجليات هذا الوعي تقنيا فى مونولوج واحد متصل، لا يتقطع أو ينقطع إلا بما يكشف عن جوانب جديدة فى العالم الذاتى للبطل الذى يتولا من عالم تاريخى بعينه، عالم يتحول متوترا ما بين علاقات قديمة وجديدة، ينبئ كل قطب منها بواسطة تعارضات داخلية متعادية.

وفى هذا الجانب، تحديداً، تنطوى رواية «الزلازل» على بعد ثانٍ من الأهمية، فى السياق التاريخى المتعاقب لتحولات العلاقة الجدلية بين التحديث والحداثة فى المجتمعات العربية. وهو البعد الذى يتجاوب به الخاص والعام فى نموذج البطل الذى تتبنى عليه الرواية، والذى يغدو حضوره الروائى نوعاً من الإرهاص بما حدث بعد ذلك، حين تكاثر أشباه الشيخ عبدالمجيد بو الأرواح -بطل الرواية- فى كثير من الأقطار العربية، وتولّد من صلبه الذى بدا أقلّ فى «الزلازل» المئات من الذين انطوا على عدائه الحدىّ لعمليات التحديث وأفكار الحداثة، بادئين من النقطة التى بدأ منها ليصلوا إلى مدى أبعد من النقطة التى انتهى إليها.

ولذلك تبدو رواية «الزلازل»، حين نتأملها بعد ما يزيد على ربع قرن من صدورهما، بمثابة استشراف لما حدث فى الأقطار العربية على مستويين. أولهما خاص بالشيخ عبدالمجيد بو الأرواح بطل الرواية نفسه، خريج الزيتونة المتعصب ومدير المدرسة الثانوية، نموذج المثقف التقليدى الذى يبدأ من دائرة التقليد الاعتقادية وينتهى إلى التعصب الدينى، ومن ثم التطرف الذى يقضى إلى الحز على ممارسة العنف العارى. وقد وجد الشيخ عبدالمجيد فى تكوينه الاتباعى وتربيته الاعتقادية

الجامعة، أثناء تعليمه الدينى بالزيتونة التى هى معهد دينى مؤازر للأزهر، ما دفعه إلى أن يمضى قدما على درجات السلم الصاعد إلى ممارسة التطرف. لم يعقه عن ذلك، بل زاده إمعانا فى الصعود، وضعه الاجتماعى بوصفه واحدا من كبار الملاك الزراعيين الذين استغلوا أبشع استغلال فقراء القرى التى هيمنوا عليها.

وتتجاوب العلاقة بين الثروة القائمة على الاستغلال والتعصب القائم على التقليد الذى يقضى إلى التطرف فى تكوين النموذج الروائى للشيخ عبدالمجيد بوالأرواح، خصوصا من منظور التماثل بين انغلاق الوعى الطبقي والوعى الثقافى، وتحويل الفكر الدينى التقليدى إلى أداة لتبرير الاستغلال الاجتماعى، ومن ثم رفع سلاح التأييد الدينى المتعصب فى وجه محاولات التحديث المرتبطة بتطلع دعاة الدولة المدنية إلى التقدم، وتحقيق العدل فى علاقات مجتمع المدينة والقرية على السواء. ومدى الحركة الروائية لهذا النموذج هو المدى الذى يبدأ بالأفق المحدود لمدينة قسنطينة، حيث ظهرت العناصر التكوينية الأولى لنموذج الشيخ المتطرف متجسدة فى شخصية بوالأرواح، لكن بما يسقط علاقات الحضور على علاقات الغياب فى النص الروائى، ويمتد بالفضاء السردي لرواية الطاهر وطار إلى الأفق الأوسع للوطن العربى كله.

ويقود ذلك إلى المستوى الثانى من البعد الاستشراقى لرواية «الزلال». وهو البعد الذى يرتبط بمؤسسات الدولة الوطنية التى انتزعت الاستقلال من الاستعمار، ورفعت شعارات التحول الاشتراكى والثورة الزراعية، ولكنها لم تفلح إلا فى بناء مجتمع انطوى على تناقضات أفضت إلى الكارثة اللاحقة التى لم ينتبه إلى إرهاباتها من يحول دون وقوعها. وإذا كانت رواية «الزلال» تكشف، فى جانب منها، عن الكيفية التى أدّى بها التحديث الاشتراكى (ولم يكن سوى تسمية بديلة عن رأسمالية الدولة التى نهبها حراسها) إلى رد فعل عدائى لدى المتضررين من نتائج هذا التحديث، فى المجالات الثقافية الفكرية والاقتصادية الاجتماعية، فإن النموذج الروائى للشيخ بوالأرواح يصل بين هذه المجالات، ويتضمنها فى إهاب حضوره السردى الذى تكشف علاقاته عن المفارقة المأساوية التى انطوت عليها مرحلة ما بعد الاستقلال. أقصد بذلك إلى أن مشروع تحديث الدولة الوطنية لم يخل تطبيقه من فساد باعد بين الشعارات المعلنة والإنجازات المحققة، واستبدل بالتسلطية الاعتقادية الجامدة تسلطية عسكرية أو شبه عسكرية محدثة، فكانت النتيجة تخلق أسباب انهيار المشروع كله، خصوصا فى اقترانه بفئات حاكمة عملت - من وراء الرايات المرفرفة لشعارات الدولة الوطنية

الواعدة - على إحتكار مصادر القوة والسلطة فى المجتمع لصالحها، فأحالت حلم الاستقلال الوطنى إلى كابوس وطنى لا يزال ماثلا فى هذا القطر العربى أو ذاك.

وتحديد زمن الفراغ من كتابة رواية «الزلازل» فى نهاية صفحاتها (السطحة، المنصورة: قسنطينة فى ١٢-٩-١٩٧٣) مسألة دالة فى إشارة الزمن الروائى الداخلى إلى الزمن الخارجى الذى ترك بصماته على حركة الزمن الداخلى، فالرواية مكتوبة بعد استقلال الجزائر بما يجاوز تسع سنوات بأشهر. وكانت الثورة الجزائرية قد انتصرت وأصبح أحمد بن بيلا أول رئيس للجمهورية ابتداء من شهر يوليو سنة ١٩٦٣، أى أن المؤلف الفعلى - الطاهر وطّار - فرغ من كتابة روايته بعد اقتراب الثورة الجزائرية من عيدها العاشر، وبعد ثمانى سنوات من إطاحة هوارى بومدين بأحمد بن بيلا من كرسي الرئاسة وتولييه حكم الجزائر فى يونيو سنة ١٩٦٥، ومن ثم تصاعد علامات الوعد الاشتراكى والثورة الزراعية، ووضع أسس - قيل إنها صحيحة فى ذلك الوقت - لمجتمع ديموقراطى متقدم.

وقد نشرت الرواية فى العام اللاحق على كتابتها، تتصدرها مقدمة من مؤلفها الذى يتحدث عن خصوصيته التى تقوم على الصراع بين عقليتين متناقضتين، عقلية القرون

الوسطى التعميمية التجريدية، وعقلية القرن الحادى والعشرين العلمى التكنولوجية، وكذلك عن تكون فنه الكتابى نتيجة تفاعل حضارى تناوشه جدة بنور الحياة وتخلف بنور الموت. وتكشف المقدمة عن رغبة المؤلف فى تقديم جزائر مابعد الاستقلال، بعد أن قدم جزائر ما قبل الاستقلال فى روايته «اللاز» (الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر سنة ١٩٧٤) التى سوف تبقى عملا متميزا من أعمال الرواية العربية. ويبدو أن الدافع إلى كتابة رواية عن جزائر مابعد الاستقلال هو قلق الوعى النقدى من تصاعد الهوة بين المعلن عنه وما يجرى تنفيذه بالفعل، واكتمال تجسد مفارقات جزائر مابعد الاستقلال التى تصارعت فيها النقائض، وواجه فيها الجديد (الذى يمثل المنتسبون إلى الثورة) القديم الذى جسده الشيخ عبدالمجيد بوالأرواح بكل أصوله الاجتماعية وملامحه الاقتصادية ومواقفه الفكرية والاعتقادية. وكانت الرغبة المعلنة للمؤلف، الطاهر وطار، هى تأمل انهيار النموذج الذى يمثل القديم وينتسب إلى الماضى، تأكيداً لوعود المستقبل التى حملت أمل إقامة مجتمع ديموقراطى متقدم. وفى الوقت نفسه، توجيه بعض النقد إلى بعض المظاهر السالبة لتحولات المجتمع الجديد لجزائر مابعد الاستقلال. لكن مبدأ الواقع السردى للنص الروائى لم يقتصر على تحقيق الرغبة

المعلنة للروائي المعلن، خصوصاً حين قاد بطله الروائي إلى ما يشبه انهياره المحتوم منذ البداية، وإنما أضاف إلى هذا الانهيار ما يوازيه من علامات إمكان تولد انهيار آخر، لا تلمحه سوى العين التي تبحث- وراء مظاهر «التحديث الاشتراكي» أو ملامح «البطل الاشتراكي» المنتسب لدعوى ذلك العصر- عن العلامات الملتبسة التي لم يتطابق بها السرد المنجز مع الرغبة المعلنة المؤلف، وإنما تجاوزها إلى الكشف عن الإمكانيات المتعارضة للموقف الروائي الذي ما كان يمكن اختزاله في صفة واحدة أو في اتجاه واحد.

وما أقصد إليه، تحديداً، هو أن الانهيار الفعلي لنموذج القديم الذي يمثله الشيخ عبدالمجيد بو الأرواح، والذي تنتهي الرواية به وهو في طريقه إلى المستشفى بعد أن أصيب بالجنون، يوازي إمكان انهيار آخر، تتناثر علاماته في السرد، وتعمل على جذب انتباه العين إلى القطب المقابل للشيخ عبدالمجيد بو الأرواح، وهو قطب الجديد الذي تمثله نماذج الدولة الوطنية الجديدة في ممارسات عالم ما بعد الاستقلال.

ولذلك فنحن في الرواية إزاء أكثر من زلزال، الزلزال الطبقي الأول الذي تحدث عنه بالباي الصديق القديم للشيخ بو الأرواح حين قال له: قسنطينة الحقيقية انتهت وزلزلت زلزالها-

حين وضعت العبيد موضع السادة، وحين كان الرعاة والحفاة والعراة يدخلون المدينة من الريف ليقنطروا الأسبياد ويخرجوا دون أن يردهم أحد، فضاعت قسنطينة بالفقون وبين جلول وبين تشيكو وحلت محلها قسنطينة بوفناره وبوالشعير وبولفول وبولمين وبوكل الحيوانات والنباتات. والزلازال الثانى هو الزلازال الأكبر الذى يرى الشيخ بو الأرواح علاماته من حوله فى قسنطينة الجديدة التى أصبح ينفر منها، ويرجو دمارها، وهو الزلازال الذى سيكون شاملا الداخل والخارج، الصغير والكبير، العسكر وغير العسكر. والزلازال الثالث هو زلازال الوعى الذى ظل الشيخ بو الأرواح يعانیه منذ دخوله إلى قسنطينة إلى خروجه من جسر الشياطين فى طريقه إلى المستشفى بعد أن جن جنونه. وذلك الزلازال هو ما يشير إليه بو الأرواح عندما يكرر بينه ونفسه أن الزلازال الحقيقى إحساس. لكن هناك، فضلا عن ذلك، الزلازال الرابع، وهو الزلازال الذى يرهص به المؤلف المضمر، ويعلن عن نذره بواسطة العلامات التى ينثرها فى النص، العلامات التى تلفت نظرنا إلى أن الجديد الواعد، فى جزائر ما بعد الاستقلال ينطوى على قتابل تعارضاته الموقوتة التى لابد أن يأتى زمن انفجارها، فتطيح بمشروع التحديث المدنى، وترفع صوت دعاة مشروع البعث الأصولى الاعتقادى. وعندما نرد هذه الدلالات

المتعددة للزلال على بواعثها نجد أن الحركة المتوترة للشيخ بو
الأرواح في فضاء الرواية هي علامة مزدوجة على الزمن الآتي،
سواء من منظور حضور الشيخ المتعصب الذي انطوى على
إمكانات تولده وتكاثره، أو منظور الواقع الخارجى الذى استجاب
إليه الشيخ، والذي أفضى فساد آلياته إلى تزايد وتسارع
إمكانات التكاثر والتوالد، ومن ثم التعجيل بانتهاء المشروع الذى
حمل بذرة نهايته منذ بدايته.

زلزلة عالم قديم

سبب العودة المعلن الذى يصرح به الشيخ عبدالمجيد بو الأرواح لصديقه القديم بالبائى، فى الفصل الأول من رواية "الزلال"، هو تقسيم الأرض الكبيرة التى يملكها على الورثاء فى الورق فحسب، حتى إذا جاءت الحكومة (الاشتراكية؟) للاستيلاء عليها لم تجد ما ينفعها فى مشروع تأميمها الإلحادى الكبير. لكن الهدف الفنى المضمّر، وراء هذا الهدف المعلن، هو وضع الشيخ بوالأرواح فى مواجهة متغيرات عالم ما بعد استقلال الجزائر، بعد غيبة ستة عشر عاما عن قسنطينة، وذلك بواسطة الحيلة الروائية المعروفة التى يعيد بها القاص بطله إلى موطنه الأصلي بوسيلة أو أخرى بعد غياب طويل، وذلك لنرى بعينه ما حدث من مظاهر التغير الذى أكرر أنه ملحمة الرواية العربية منذ نشأتها الحديثة إلى اليوم. والعودة من غربة التعلم الطويل فى تونس (سبع سنوات للتفقه فى علوم الدين بجامعة الزيتونة) وغربة العمل الأطول فى العاصمة (تسع سنوات من التدريس توجتها وظيفة مدير مدرسة ثانوية فى الجزائر) هى وسيلة الطاهر وطار التى باعد بها بين العالم القديم الذى انتسب إليه

الشيخ بو الأرواح والعالم الجديد الغريب الذى صدمه فى قسطنطينة.

وسرعان ما نعرف منذ الصفحات الأولى للفصل الأول أن الشيخ لم يعد إلى قسطنطينة - بعد طول غياب - حنيناً إلى الماضى، أو تواصلاً مع أقرباء، فالرجل عقيم، لم تربطه علاقة طيبة بأحد من أقربائه الذين استغلهم لزيادة أرضه، وعاملهم جميعاً بقسوة غير إنسانية لا تختلف فى جوهرها عن القسوة التى عامل بها زوجاته، خصوصاً فى دائرة الجنس التى لم يفارقها سفاح المحارم. والمفارقة الأولى فى القصة أن هذا الشيخ الذى كره الجميع، وكرهه الجميع، وبخاصة الأقرباء منهم، يعود بحثاً عن هؤلاء الأقرباء ليستغلهم مرة أخرى، ويوزع عليهم سوريا أرضه الزراعية التى تزيد على ثلاثة آلاف هكتار، فراراً من قرارات التأميم الاشتراكية للملكيات الزراعية الضخمة. وكما لا يبقى الأقرباء على حالهم، لا تبقى قسطنطينة على حالها، فهى مثلهم وهم مثلها فى الانتقال إلى نقيض الحال الذى يرجوه الشيخ. ولذلك يصل وعيه فى علاقات المشابهة التمثيلية بين الحال النقيض الذى يعاينه والعسيرة القرآنية للرفاق التى خصص خطيب الجمعة فى الجامع الكبير كل الخطبة عنها، ولا يكف وعى الشيخ عن تكرار الآية الثانية من سورة «الحج» التى تصف هول

زلزلة الساعة: «يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد».

وإشارة التناص المتكررة في الرواية إلى «زلزلة الساعة» هي الإشارة التي تبني عليها العلاقات الدلالية للرواية كلها، ابتداء من دال عنوان «الزلال» إلى أصغر دوال التفاصيل العلائقية. وكلها تشير إلى نهاية وشيكة، جانحة كونية تجتاح كل شيء، زلزال عنيف يقضى على عالم بأكمله. ولذلك فالمدلول الأول لدال الزلزال هو نفسه المدلول الأول لزلزلة الساعة، من حيث معنى النهاية الوشيكة التي يغرب بها عالم بأكمله أو يسقط منهارا. والعالم الذي ينهار هو عالم الشيخ بوالأرواح: مصالحه الاقتصادية التي يهددها التأميم، تصورات الاعتقائية التي يناوشها التجديد، وضعيته الاجتماعية الأبوية (البطيركية) التي أصابها تحديث العلاقات الاجتماعية بالدمار، احتمالات النفوذ السياسي التي لم تعد قائمة مع صعود نجم أبطال الاستقلال، المدينة القديمة التي ما كانت تفتح أبوابها الواسعة إلا للأرستقراطية الزراعية من كبار الملاك أصبحت فضاءً مباحاً منتهكا من الريفين الذين أقبلوا عليها من كل حذب وصوب، حاملين معهم عادات قراهم وخصال نجوعهم. حتى الفكر انتقل

من النقل إلى العقل. والجنس الذى يعنى استمرار البقاء وعدم ضياع الثروة لم ينفع قط، فانتهى حضور الشيخ إلى العقم الجنسى الذى أصبح موازيا للعقم السياسى والاجتماعى والفكرى والاقتصادى فى عالم أقل، نتيجة صعود عالم جديد مضاد لم يعد فيه مكان لأمثال بو الأرواح.

ومنطقى أن ينتج الصدام بين العالمين المتناقضين مشاعر الدهشة والتعجب والاستغراب والتوتر والتمرد والرفض والإدانة وغيرها من المشاعر التى يتشابه فيها الأبطال المبعوثون من الماضى لمواجهة جديد الحاضر المتحول الذى يغترب بهم عن إمكانات التواصل معه، ابتداء من أحمد باشا المنيلى ناظر الجهادية المصرية فى "حديث عيسى بن هشام" للمويلحى وليس انتهاء بالشيخ عبدالمجيد بو الأرواح مدير الثانوية بالجزائر العاصمة فى رواية الطاهر وطار. والعنصر الدلالى المتكرر، دائما، فى تكوينات هذا النوع من الأبطال، رغم اختلاف كل منهم عن الآخر باختلاف رمزية الكتابة المتولدة عن هموم زمنها والتميزة بمقدرة كاتبها الإبداعية، هو مفارقة الابتداء الصادم التى تتولد منها سائر المفارقات التى تتحرك بها الأحداث، وتبدأ منها رحلة بطل قديم فى عالم جديد. هذه الرحلة، بدورها، مقدورة فى مسارها، محكوم عليها سلفا بنهاية متعينة منذ لحظة

البدء، فالجديد المنتصر لا يسمح لنقيضه القديم بالبقاء، والقديم الذى يرفض الجديد بالكلية لا يمكن إلا أن ينهار تحت ضغط اندفاع مظاهر التجدد التى تطيح به من الوجود الروائى الموازى فنيا للوجود الواقعى. ولذلك فالرحلة التى يقوم بها هذا النوع من الأبطال رحلة أفول وانحذار وسقوط، لا تعرف معنى الصعود أو الانتصار ولا حتى العود على البدء، لأنها رحلة كائن تنقطع خطوط اتصاله بمصدر الطاقة الذى بدأ منه كلما ابتعد عنه. وكل إيغال فى البعد عن نقطة البدء إيغال فى البعد عن نقطة الأمان أو إمكان العودة السالمة، واقترب من نقطة الدمار الذاتى التى تفضى إليها عوامل التغير التى تسير بالمرتحل فى طريقه المحتوم صوب النهاية المقدورة، روائيا، منذ الخطوة الأولى فى الرحلة الخاسرة.

ورواية "الزلال" هى رحلة الشيخ بو الأرواح فى قسنطينة الجديدة قسنطينة مطالع السبعينيات التى ينتهى طواف الشيخ فيها إلى دماره، عبر سبع مراحل، تجسدها سبعة فصول بعدد أيام الأسبوع والسماوات والأرضين، مراحل هى مستويات من درجات الهبوط النازل إلى قرارة قاع الدمار الذاتى، ينزلها الشيخ الزيتونى الستينى بلا ولد ولا عقب، عقيما كالشجرة العجوز التى تتعرض للريح العاصفة التى سرعان ما تقتلعها.

والرحلة الهابطة تمر بعلامات التحول في قسنطينة المكان، عبر سبع محطات: باب القنطرة، وسيدى مسيد، وسيدى راشد، ومجاز الغنم، وجسر المصعد، وجسر الشياطين، وجسر الهواء. وكلها محطات مكانية ينتقل عبرها وعى الشيخ بوالأرواح من حال إلى حال أبني، منحدرًا من الأعلى (سيدى مسيد) إلى الأسفل (سيدى راشد). لا يتخلى في رحلته عن الطريق الموصل إلى هاوية تغرقها من تحت "جسر الشياطين" لتبتلع الضحية الذي يضيع منه الوعي والعقل في "جسر الهواء".

وليست رحلة المكان سوى رحلة الوعي في زمن ميقاتي محدود، هو زمن الرحلة التي استغرقت من الفجر إلى الغروب، رحلة مرهقة قام بها شيخ بلغ الستين من عمره، مترهل البدن، منتفخ البطن، لا يكف عن التحديق فيما حوله بعينه الكبيرتين البارزتين. قاد سيارته لتسع ساعات من العاصمة إلى قسنطينة التي دخلها مع بداية صلاة الجمعة، وظل يلهث ببذلته الصيفية وحذائه الأسود اللامع بين مجازات المدينة وجسورها الصاعدة الهابطة، يخرج بين الحين والحين ساعة الجيب التي تنبهه إلى ضياع الوقت في بحثه عن أقربائه الذين لم يجد واحدا منهم. ومع كل فشل يواجهه يتزايد إحباطه، ويتصاعد شعوره بالإرهاق موازيا لشعوره بالغضب. وكان هبوطه المتصل في المكان هبوطًا

متممًا في فضاء الوعي الذاتى، على نحو يجعل من الرحلة فى زمان المكان رحلة فى زمان الوعي، كى تناسب الترابطات اللاشعورية والشعورية التى تتفجر مع تدافع تداعيات الشيخ فى ارتحاله المكانى ما بين الظهيرة إلى الغروب.

والتتابع صاعد فى هذه التداعيات كأنه إيقاع اللحن الذى يسعى إلى ذروته الختامية، كل جزء يقضى إلى الجزء الذى يليه، كما تتولد كل مرحلة من المرحلة السابقة عليها. والوقفات هى الفواصل التى تتغير معها تنويعات الإيقاع، ما بين الحركات الارتدادية لأزمة الوعي وأمكنته الشعورية التى تستدعيها مستويات الانتقال، عبر المكان الفعلى والزمان الميقاتى للرحلة، داخل قسطنطينة التى هى سراط الشيخ إلى جحيمة المتربص كالهواية المحتومة. والصوت المهيمن الذى نسمعه فى هذا التتابع هو صوت الوعي الخاص بالشيخ بالأرواح فى تيار تداعياته الذى لا يفارقه ضمير المتكلم المباشر. لا يقطع امتداده سوى أسطر قليلة من السرد الخارجى بضمير الغائب، دفعا لحركة السرد إلى الأمام فى هذا الموضع أو ذاك، لكن بما يسرع العودة إلى ضمير المتكلم الذى ينفرد بالهيمنة على خطاب كل فصل، لا تصرفه عن تداعياته (الخاصة بالأصوات التى يحملها من الماضى) سوى الأصوات التى يسمعها فى فضاء المدينة المتغيرة،

إما على هيئة تعليق فردى، أو سؤال، أو حوار يدخل فيه الشيخ طرفاً، أو محادثة بين آخرين لكنها تتيح لتيار الوعي الذاتى للشيخ أن يواصل تدفقه فى تدافعه المستمر.

والمكان كالزمان لا نراه أو نشعر به فى الرواية إلا من منظور الوعي المهيمن على القص، كلاهما محدود بحدود هذا الوعي، متلون بحالاته، حتى حين يفارق الوعي الفضاء المحصور لقسنطينة، لأنه لا يرتحل منه إلا لى يعود إليه عبر تذبذبه البنولى. وتؤكد تقنية تيار الوعي فى الرواية صفتها من حيث هى رواية شخصية، ومن حيث إن البطل فيها نموذج لا يبعدنا بناؤه الروائى كثيراً عن مفهوم «النمط» عند الناقد المجرى جورج لوكاش، خصوصاً حين تتميز معالجة الشخصية بتعمق الخاص الذى يفضى إلى العام، والبحث فى داخل الفردى عن الملامح التى تصل النموذج الروائى بأشباهه المحتملين فى الواقع، والتى تكشف ضمناً عن وجهة النظر الخاصة بالمؤلف المضمّر، المخفى وراء علامات الرواية المتناثرة فى موجات تداعيات الوعي.

والبداية والنهاية، داخل الزمن الشعورى لرحلة الشيخ بوالأرواح، هى دلالات "الزلال" التى تبدأ بالرمز العام وتنتهى بالرموز الفرعية. تلقت نظرنا علامات البداية فى الطريق إلى الجامع الكبير، حيث ذهب الشيخ بو الأرواح لصلاة الجمعة. أول ما صدمه فى الطريق إلى الجامع حركة الحشد الرهيب من

البشر المتدافعين كأنهم فى يوم الحشر، حركة عشوائية، الناس فيها نازلين، صاعدين، مقبلين مدبرين، ضجيجهم لا ينقطع، وحركتهم لا تتوقف، كما لو كانت المدينة انقلبت بهم رأسا على عقب بعد أن تغير فيها كل شىء. وعلامات التغير اللافتة: الكهرباء والاليكترون والترانزيستور وأجهزة قياس الموجات وسط الإسكافيين وباعة ثمار الصبار، النسوة السافرات أكثر من المتحجبات، الشبان المعتنون بأنفسهم كأنهم فرغوا من أمر الكبار مرة واحدة. لم يبق من الحياة السابقة فى المدينة إلا الآثار وما هو شكلى، وحتى هذا الشكلى لن يلبث أن يستسلم للضغط الفوقى والتخريب التحتى.

وأول صوت يسمعه بو الأرواح فى طريقه إلى الجامع صوت يقول:

«ضاقت المدينة، يا ربى، سيدى، ضاقت. خمسمائة ألف ساكن، عوض مائة وخمسين ألفا، فى عهد الاستعمار. نصف مليون يا ربى سيدى. نصف مليون برمته، بطمه وطميمه فوق هذه الصخرة، تركوا قراهم وىواديهم، واقتحموا المدينة، يملأونها حتى لم يبق فيها متنفس. حتى الهواء امتصوه. ولم يتركوا فى الجو إلا رائحة أباطهم».

ويتجاوز هذا الصوت مع غيره في الضجيج الصاخب
الذى يصدم سمع بوالأرواح منذ البداية، ويضعه منذ اللحظة
الأولى إزاء إشارات التحول الصادم الذى مرت به المدينة:
الأصوات، الروائح، الملامح الأجساد، وكل ما يشير إلى يوم
الحشر.

ومنذ أن استمع الشيخ بوالأرواح إلى وصف زلزال يوم
الساعة بالجامع الكبير، وصورة الزلزال لا تكف عن الإلحاح على
وعيه، وتتحول إلى إرهاص بكل ما يحدث بعد ذلك فى وعى
الشيخ الذى تزلزله المتغيرات، المتغيرات التى أطاحت بكل شيء،
وأناخت على وعى الشيخ بنقائضها مع الإرهاق وحرارة الشمس
ولهاث الشيخوخة الغاضبة. وكما يزداد بو الأرواح غضبا على
جزائر ما بعد الاستقلال، تلك التى اقترفت من الآثام ما جعل
علامات الساعة بادية فى كل مكان، يتصاعد فى أعماق اللون
الداكن الذى يتحول إلى مادة سائلة، غاز أو رصاص أو قار أو
أى شيء من قبيل المادة الثقيلة المتجاوبة من الحرارة. ولا يتوقف
عن التصاعد إلى أن تعمى البصيرة، ويتخطى الوعي، ويسقط
العقل فى هوة البنون.

وتنتهى الرواية والشيخ يتخبط مُفْرَعًا، تطارده أشباح
الماضى وكوابيس الحاضر، معلقا ما بين السماء والأرض، لم

يفار «جسر الشياطين» إلا ليدخل «جسر الهواء» حيث نقطة
الدمار الأخيرة، مقطوع الجذور، لا أحد حوله سوى الأطفال
الذين أخذوا في الصياح عليه بعد أن جذبتهم غرابة أفعاله
وصرخات هلوساته. ويخرج من مشهد الختام، ولا صوت حوله
سوى صيحات الأطفال وهتافاتهم، حين كانت الشرطة تلقى
القبض عليه، وتمنعه من الانتحار. ولا يبقى في أذنيه، وهو في
طريقه إلى المستشفى محمولا بعربة الإسعاف، سوى الأصوات
التي تؤكد سقوط عالمه ودمار وعيه وانحار أمانيه، ومن ثم وقوعه
صريع الزلزال الداخلى والخارجى.

الإرهاص بزلزال التطرف

من الصفحة الثالثة لرواية "الزلال" تظهر علامات التغير
جامعة بين نقيضين: الإيجاب والسلب. الإيجاب الذي يؤذن
بانتهاء عالم الشيخ القديم من منظور الكاتب المضمر، والسلب
المرتبط بالعالم الجديد الصاعد الذي يبدو منتصرا. هكذا، نقرأ
عن المدينة التي "تبدو أنظف مما كانت عليه. أزهى. تعددت
الألوان. وقل اللون الأوربي السكري الوقور". وفي الوقت نفسه،
ومع امتداد الأسطر ذاتها، نرى الوجه الآخر من المشهد، فالمدينة
"تبدو... أيضا منحنية، وكأنما تود أن تطل على أعماق هذا
الأخود العظيم". ويؤدي هذا الازدواج في الوصف الاستهلاكي
للمدينة نوره الدلالي بوصفه إشارة ترهص بتجاوز نقيضين: عالم
ينحدر إلى الغروب، وعالم يصعد صوب شروقه الجديد. وكل
مظهر من مظاهر العالم الجديد الصاعد هو علامة على انحدار
نقيضه الغائب. لكن يظل العالم الجديد الصاعد منظويا على
التباس يجعل المدينة الواعدة بالجديد الموجب «تبدو.. منحنية»
كأنها تتطلع إلى صورتها في أعماق الأخود بدل أن تتطلع إلى
صورتها المشرقة في الأعلى. وإالتباس من هذه الزاوية نوع من

الإرهاب الذى يوحى بأن العالم الجديد الصاعد لا يخلو من بذرة فسادة الخاصة. لكن قبل أن نتوقف عند هذه البذرة، علينا أن نتأمل المظاهر الإيجابية للتغير فى الرواية، خصوصا من حيث دلالتها على صعود العالم الجديد الواعد الذى رأته عينا الشيخ بو الأرواح.

هناك، أولا، أقرباء الشيخ الذين انقلب حالهم من الأسوأ إلى الأفضل فى صعودهم مع صعود المجتمع الجديد. عمار الحلاق صهر الشيخ بو الأرواح، أخو زوجه الوحيدة الذى طرده شر طردة حين جاء ليقترض منه، انخرط فى المقاومة، واستشهد استشهادا بطوليا، وأصبح من أبطال الثورة، وموضع فخر ابنه الذى بلغ السادسة عشرة من العمر. وعبد القادر الغرابلى ابن العم، تاجر الغرابيل الذى استولى منه الشيخ على مائة هكتار جيدة من الأرض، نصفها على الماء، بعد أن عجز عن فك الرهن، صعد نجمه مع الاستقلال، وعلم نفسه بنفسه إلى أن تخرج من الجامعة وأصبح معلما فى الثانوية. وعيسى المتصوف ابن الخالة، مقدم الشاذلية، تحول إلى نقابى، اشتراكى النزعة، يقول إن طريق الله أن تخدم عباد الله، وتقاوم أعداء الله، وتكافح الاضطهاد والاستغلال. وابن الأخ الطاهر، النشال، تدرج فى المقاومة إلى أن أصبح ضابطا ساميا يحل ويربط. والرزقى

البرادعى ابن عم الأب أصبح إمام جامع. الجميع انتقلوا إلى أوضاع اجتماعية أفضل من الأوضاع التى تركهم فيها الشيخ، وكلهم أصبح منتسبا إلى المجتمع الجديد الذى أصبح يهدد الشيخ بالخطر، ويوشك أن ينتزع منه أرضه تحت شعارات العدل الاجتماعى التى رأى فيها الشيخ علامات الكفر والإلحاد.

ولا تتوقف المتغيرات الإيجابية عند أقرباء الشيخ وإنما تمتد إلى الآخرين، دالة على أن الجزائر المستقلة أصبحت شعبا واحدا يتطلع إلى حياة أفضل، وأن "الدم الذى لم يربط الأبدان ربط التراب". حتى «نينو» عميل قوات الاحتلال، تخلص من ماضيه الأسود، ويتحدث عن الحاضر بنبرة من الرضا والاستبشار بمستقبل الأحفاد: «لماذا الأسف على الماضى. ما فات مات. ارتكبنا أخطاء، وأثمنا فى حق الناس وفى حق أنفسنا. ولكن كل شئ مرّ وولى... من كان يظن أن هذا يحصل. أنا شخصا كنت أومن إيمانا جازما بأن إرادة فرنسا أقوى من إرادة الله. ما كان يخطر ببالي قط أن هذه الإرادة تنكسر ذات يوم، وتذل فرنسا، وتخرج منهزمة ونبقى فيها نحن».

وتتجاوز مع ما سبق علامات دالة ترتبط بمسعى الدولة الجديدة لجزائر الاستقلال، سواء فى مجالات الصحة والتعليم والإسكان والتصنيع وتحقيق العدل الاجتماعى، فلم تبق تقريبا

«دشرة» بدون مدرسة، والحكومة تجبر الأطباء على سعر معين يمكن «الرعاع» - بلغة الشيخ بوالأرواح - من العلاج، وتسهّل لِعَمَلَةِ الأرض التداوى بالضمعان الاجتماعى الذى تمنحه لهم. وهناك مشروع الإصلاح الزراعى الذى سيبدأ، والذى سيمس الشيخ نفسه. وأخيراً، شباب الخدمة الوطنية الذين يشقون طريقاً فى الصحراء. وتتناثر فى الرواية علامات أخرى تتجاوب مع هذه المظاهر الإيجابية، لتؤكد المعنى الواعد للافتتاحات من مثل «جهة التحرير الوطنى» و«دار النقابات»، فى علاقة بتنوع من الحراك الاجتماعى الجديد الذى أدى إلى تداعى الحواجز التقليدية بين القرية والمدينة، ومن ثم زيادة الحراك السكانى الذى نقل القرويين إلى حال مغايرة، رغم كل ما حملوه معهم إلى المدينة من عادات قراهم وتقاليدها.

ونحن نرى كل هذه المظاهر الإيجابية بعينى الشيخ، ومن خلال وعيه الذى رأى فيها علامات على الزلزال الذى أصاب عالم أمثاله بالانهيار، كما رأى فيها دلائل على إثم عظيم يستوجب العقاب الإلهى بزلزال أعظم لا يبقى ولا يذر. ولكن هذه المظاهر الإيجابية التى نراها بعينى الشيخ، ومن خلال وعيه، لا تلبث أن تلفتنا إلى ما تتضمنه من علامات مضادة، علامات تحمل جرثومة دمار المشروع التحديثى الذى أصاب عالم الشيخ نفسه

بالدمار، والذي لا يمكن بحكم ما ينطوى عليه أن ينجح في التدمير النهائي لعالم الشيخ، بل يبعده عن المشهد إلى حين، لكن من غير أن يقطع نهائيا ما بينه وإمكانات العودة.

واللافت للانتباه من هذا المنظور أن نهاية الرواية لم تقض على الشيخ بو الأرواح قضاء مبرما، وإنما دفعته إلى هوة الجنون في وضع مرضى لا يخلو من إمكانات الشفاء. ولذلك يترك الشيخ الصفحة الأخيرة للرواية، في عربة الإسعاف، وصوته يفرد مع الرباب "يا سيدي الطالب داوئي نبرا"، ويصل إلى سمعه صوت معين في رنة مغربية متوجعة: "الكلام المرصع فقد المذاق، والحرف البراق ضيَع الحدة." وتنتهي الرواية بالكلمات الأخيرة، دالة على التباس يدفعنا إلى إعادة النظر فيها من منظور مغاير، هو منظور إمكان العالم الجديد الذي يبنى على كلام مرصع فقد المذاق، وحرف برّاق ضيَع الحدة.

وإذا أعدنا قراءة الرواية من هذا المنظور الجديد، وهو المنظور الذي يبرز معنى مغايرا من معانى الزلزال الذي يتحدث عنه الشيخ، اكتشفنا العناصر السلبية التي انبنى عليها العالم الصاعد الذي قام على أنقاض عالم الشيخ بو الأرواح، بل نكاد نكتشف أن العالم الجديد ورث آليات حاسمة من العالم القديم، وأن بنيته الواعدة ليست في حقيقتها سوى مقلوب البنية القديمة

بعلاقاتها التسلطية ومستويات تراتبها القمعي. وإذا لم تكن علامات هذا النوع من الاكتشاف واضحة في النص لأنها مضمرة، غير مباشرة، مختبئة وراء تعدد توططات الدلالة، ففي النص علامات سلبية مباشرة في إشارتها إلى العالم الجديد، نراها بعيني الشيخ، ومن خلال الأصوات التي يسمعها، والتي ينقلها إلينا السرد في تداعيات تيار وعيه.

هكذا، نرى بعدسة مغايرة حشود الناس الذين لا عمل لهم في قسنطينة إلا المشي، ولا مهنة تشدهم في أماكن واحدة، وذلك بسبب البطالة التي تتميز بها العواصم الفلاحية، حيث "يد تنتج وألف فم يستهلك. واحد يقبض والآلاف تتفرج. ستون يوما عملا في السنة، وثلاثمائة يوم بطالة". ونسمع عن تعذيب العمال الذين يطالبون بحقوقهم الإنسانية البسيطة، حيث تصبح مطالبة العامل بحقه العادل مصدرا للاتهام بالشيوعية والعمالة للخارج، وذلك في دولة تحلم بأن تبني مجتمعا اشتراكيا جديدا. ونسمع كذلك عن قائد النورية الذي يقوم مقام البائع، وعن فساد الشرطة الذي جاوز الحد، وعمليات التعذيب التي تقع على الأبرياء، أو الذين يحتجون على الفساد من الذين تحملهم أجهزة الأمن إلى حيث لا يعلم أحد. ويترتب على ذلك سؤال شاك يطرحه شاب على قرين له فيما يصل إلى سمع الشيخ حول "تقدم الجزائر". وتأتي

الإجابة جامعة بين السلب والإيجاب: «نعم ولا». كاشفة عن تجاور الأضداد في مشروع تحديثي يتيح لأعدائه إمكان النمو تحت عباءة شعاراته، في حين يضطهد حماته الحقيقين، ويقمع الحريصين على تقدمه، فلا يرى الواقع من مصداق شعاراته سوى «يد تبني وعشرة تهدم». الدولة تبني المعمل وأبناء الكلب لا يُشَقُّون فيه إلا بالرشوة والمحاباة.

وتكون نتيجة ذلك ما نسمعه بأننى الشيخ بو الأرواح من محاورة بين طالبين جامعيين، تحمل معنى النذير، وتوحى بإمكان تخلق زلزال خطر، يزلزل كل ما بناء مشروع التحديث الاشتراكي الجديد. ويقول أحد المتحاورين لقرينه: «إذا لم تحصل المراجعة الدقيقة، على ضوء المعطيات العلمية، ويروح ثورية لا تعرف التردد أو المساومة فسيكون الانهيار الكبير». ولا يترك قرينه المحاورة تنتهى إلا بعد أن يؤكد: «لابد من مراجعة عاجلة. عملية دقيقة وجريئة». ولكن لم يقم أحد بالمراجعة الدقيقة، والروح الثورية التى لا تعرف التردد والمساومة سرعان ما أصابها الضعف، وضاع جهد حسنى النوايا بواسطة المفسدين والمرتشين، فكانت النهاية الأخرى التى أرهقت بها الرواية، وكان "الزلزال" الآخر الذى كان لابد أن يقع بعد سنوات من نشر رواية الطاهر وطار، خصوصا بعد أن تزايدت العناصر السلبية

التي أشارت إليها الرواية، والمظاهر التي جعلت سوس الفساد ينخر البنيان الذي سرعان ما انهدم فيما يشبه الزلزال، مفسحا السبيل لعودة أمثال الشيخ بو الأرواح كالطوفان، ومن ثم ظهورهم من مكانهم، وانتقالهم إلى موضع الصدارة الذي عملوا من أجله طويلا.

ويعنى ذلك أن دلالة الالتباس في نهاية الرواية تنفك على نحو مبين، ونعرف معنى العلامة في صورة المدينة التي تبدو منحنية في مطلع الرواية، المدينة التي كانت تتطلع إلى أعماق الأخنود العظيم تحتها، كما لو كانت تطل على نهايتها. ونترك معنى عدم الدمار الكامل للشيخ بو الأرواح، وسر غيبته التي غدت مؤقتة فحسب. ويبدو الأمر كما لو كان الشيخ بو الأرواح قد ذهب إلى المستشفى ليعود منها مرة أخرى، بعد صحوته من هلوسة مرضه المؤقت. وكان ذلك بعد انتهاء صفحات الرواية بالطبع، وبعد نشرها بأعوام وأعوام، أعنى بعد ظهور الشيخ في هيئة جديدة مغايرة لا تفارق عناصرها الثابتة وأصولها الجامدة، متجسدا في المئات من أشباهه أو أبنائه الذين نهضوا من السياقات المتسعة لأفكاره، وتولنوا عنها، كي يحققوا ما لم يستطع تحقيقه، ويضيفوا إلى مبدأ الرغبة التدميرية الذي انطوى عليه مبدأ الواقع الذي يتجلى في ممارسات العنف العارى

للإرهاب الذى تعانى منه الجزائر باسم الدين. والنتيجة اغتيال المثقفين، دعاة الدولة المدنية، من الأبياء والفنانين والمفكرين فى جزائر الحاضر، جنبا إلى جنب مئات الأبرياء من الأطفال والشباب والشيوخ، فمن تخرجوا من المدارس الثانوية التى كان الشيخ بوالأرواح مدير إحداها تضاعف عددهم مرات ومرات، وتخرج أكثرهم من الجامعات التى تطلب عليها أقران الشيخ بوالأرواح، فكان طوفان الدم والإرهاب الذى لم ينقطع بعد.

والمفارقة الدالة فى رواية «الزلال» أن المؤلف المضمر فيها أراد لها أن تكون كشفا عن انهيار عالم الشيخ بوالأرواح، وتداعى كل شيء حوله، فإذا بالرواية تنتهى إلى أن تبرز نذر الخطر الذى يمكن أن ينتج عن سلوك أعداء الشيخ بوالأرواح أنفسهم، وذلك من خلال الإشارات السريية والعلامات الحوارية التى لا تبدو ملحوظة للوهلة الأولى. وأتصور أنها لم تلفت الانتباه وقت صدور الرواية، لأن آليات الاستقبال الجمعى والفردى فى ذلك الوقت كانت مشبعة بتوقعات انتصار المجتمع الجديد للحرية الوطنية والعدل الاجتماعى، ومن ثم كانت أجهزة الاستقبال مبرجمة فى عمليات التلقى بما لا يستقبل إلا ما يتوقعه الوعى الجمعى من انتصار العالم الصاعد مع صعود موجات التحرر الوطنى وتتابع قيام دول المشروع القومى. وساعدت الذهنية المهيمنة على نولة المشروع القومى فى تأكيد هذه البرمجة،

خصوصا من حيث هي ذهنية لم تعرف منطق وضع الأشياء والأفعال والأحداث موضع المسألة، ولم تعرف سوى الطاعة لأوامر قادة المجتمع المنتصر على أعداء الأمس، الاستعمار وأعوانه، والتصديق للرسائل الهابطة من القمة إلى السفح، ومن ثم عدم رؤية إلا ما تؤكد دلالات هذه الرسائل، وإقصاء ما عدا ذلك إلى دوائر الغياب التي يغفلها الإدراك عادة.

وكان من نتيجة ذلك أن بقيت العلامات السالبة في رواية «الزلال» بعيدة عن بؤرة الرؤية في دوائر الاستقبال التي دخلتها الرواية في علاقات إعادة إنتاجها، حيث خضعت لمواصفات القراءة السائدة المنشغلة بعلامات انتصار المجتمع الثوري على الشيخ التقليدي. ولكن ظلت العلامات السالبة في الرواية باقية كصوت النذير الذي لا يريد أن يسمعه أحد، أو الذي لا يلتفت إليه أحد في ضجيج أصوات وهم الانتصار على الاستعمار والرجعية نهائيا وإلى الأبد، وارتفاع درجة يقين التفاؤل بالمستقبل الذي تتحدث عنه الشعارات، والذي بدا قاب قوسين أو أدنى من التحقق. وتكمن قيمة رواية «الزلال» في هذا الجانب تحديدا، أعني جانب الكشف - من خلال تيار وعي الشيخ المتطرف - عن نذر انهيار المجتمع الذي سعى إلى القضاء على أمثال الشيخ بوالأرواح، محتفظا في الوقت نفسه بكثير من صفاته، كما لو كان هذا المجتمع يحكم على نفسه بالنهاية نفسها الذي يحكم بها

على غيره، ما ظل منطويا على علاقات البنية نفسها، ومن ثم منطويا على بذرة الكارثة التي كان لابد أن تنتهي إليها أحلام التقدم لدولة وضعت ثقفتها في أعداء التقدم. ولذلك لا تخفى الرواية نقدها القاسي للدولة، وتكشف عن الفساد الكامن في علاقات مؤسساتها، مبرزة الأسباب الرئيسية التي أدت إلى عجز هذه الدولة عن مواجهة دمارها الذاتي، بعد أن عملت - بون أن تدرى - على الصعود الجديد لأمثال الشيخ بوالأرواح، وأسهمت - ولو على نحو غير مباشر - في تفجير زلزال الإرهاب الدينى الذى زلزل هذه الدولة. وكان بالدرجة الأولى تعبيراً عن عدم المراجعة الدقيقة بروح ثورية لا تعرف التردد أو المساومة.

وما حدث فى الجزائر حدث فى غير الجزائر، نتيجة طبيعية للعلامات التى أزهقت بالنهايات، وأشارت إلى تراكم المسببات التى تصاعدت إلى أن أحدثت الانهيار الكبير للزلزال الآخر، ذلك الذى عايشناه بعد سنوات من نشر هذه الرواية العلامة، على الأقل فى إرهاصها بالقوى التى زلزلت أحلام العدل والديموقراطية والتقدم، معتمدة على غلبة العناصر التقليدية فى الثقافة العربية السائدة، فأدخلتنا فى بورة أخرى من بورات العنف العارى التى لن تنتهى توابع زلزالها المدمر فى المدى القريب.

عقلية التطرف

يحمل الشيخ عبدالمجيد بوالأرواح صفات النموذج البشري للمثقف التقليدي الذي ينقلب إلى متعصب ديني، متعصب ينطوى في داخله على رغبة تدمير المجتمع المدني الذي لا يستجيب إلى نواحيه. ولا تتبع هذه الصفات من كون الشيخ درس سنوات سبع بجامعة "الزيتونة" في تونس، وإنما من انخيازه إلى تيارات النقل الجامدة، وآلية تفكيره الذي يقصر الحق على ما انتهى إليه، والباطل على ما ارتبط به المختلف عنه، مقرنا الحق بالحقيقة التي ينبج من يتبعها، والباطل بضلالة المعصية المفضية إلى النار. ويتأرجح وعي هذا الشيخ ما بين قطبي الوعيد بالنار والوعيد بالجنة، لا وسط أو توسط بين النقيضين، فالحدية عنصر تكويني لفت في عقلية هذا الشيخ الذي لا يعرف سوى الانتقال من النقيض إلى النقيض، ومن الأقصى إلى الأقصى، نافرا من الوسطية وأنصاف الحلول، وذلك بحكم تكوينه الذي بدأ من «ذهنية ريفية متخلفة، تنتقل من النقيض إلى النقيض في أقصر وقت»، وهو التكوين الذي انتهى إلى نزعة أتباعية متعصبة، وحيدة الاتجاه.

هكذا، ظلت عقلية الشيخ بعيدة عن إمكان التوسط بين المتقابلات، لا ترى فى الآراء إلا المختلف المرفوض والمتفق المقبول، ولا تبصر فى الأفعال الإنسانية إلا معصية تقضى إلى النار أو طاعة تقضى إلى الجنة. وأخص ما يخص هذه العقلية - فى سوء ظنّها الذى لا يفارقها فى علاقتها بما حولها - أنها لا ترى فعليا سوى المعصية. ولذلك فإن وعيد الشيخ أكثر من وعده، ما ظل يرى فى تغير العالم المحيط به بدع الضلالة التى لا بد أن تقضى إلى كارثة تزلزل العاصين زلزالا شديدا.

وقد تعلم هذا الشيخ من تكوينه الثقافى التقليدى إثارة الابتاع على الابتداع، فأنحاز إلى من قضوا على المعتزلة والمتفلسفة، وظل نافرا من أهل الرأى، سائرا فى الطريق التى عبدها السلف من أهل التقليد الجامد، لا يكف عن تأكيد «أن كل إثارة للتشكك فيها دفع للمارقين والملحدين وأصحاب البدع». ومن هذا المنظور، فالسؤال ضلالة ومعصية عند هذا الشيخ، شأنه شأن «إعادة النظر فى العادات والتقاليد وحتى الخرافات» لأن إعادة النظر فى أمر من الأمور تشجع على المضى بعيدا فى طريق الضلال. «المارقون يستغلون صيحات المخلصين من رجال العلم والدين فيذهبون بعيدا» فيما يقول الشيخ الذى يرى «أن كل ما يربط العامة بالله جائز شرعا حتى ولو كان عبادة الأوثان».

ويعنى ذلك اختلاط معنى السلفية الحديثة بمعنى الأصولية الجامدة فى خطاب الشيخ الذى لا يكف عن تكرار شعاراته منذ البداية إلى النهاية: " الدين الإخلاص للسلف، وكل بدعة ضلالة". والبدعة معان تتسع لتشمل كل ما لا يدخل فى دائرة التأويل النقلى للشيخ، شأنها شأن الضلالة التى تقع على أفعال المغيرة والاختلاف التى اتسعت فشملت كل شىء، واغتربت بالشيخ فى عالم لا يقبل أكثره إلا صفة الضلالة المفضية إلى النار، الدالة على كثرة المارقين والملاحدين وأصحاب البدع.

والعودة إلى صورة بعينها من الماضى المؤكّل سمة أساسية فى خطاب الشيخ، تلزم عن هذا الاختلاط فهو خطاب لا يرى إطاره المرجعى إلا فيما مضى، ولا يصف بالإيجاب إلا ما سبق، ويعكف على الماضى بما يحول بينه وإدراك بعض الإيجاب فى متغيرات الحاضر التى هى موصومة سلفاً بما يفضى إلى النار. والمستقبل الواعد فى منطوقات هذا الخطاب هو المستقبل الذى يستدير إلى الماضى كى يستعيد، وكى يرده على ما كان عليه بواسطة عملية تأويل تجعل من الحاضر سالباً، دائماً، بالقياس إلى الماضى. ولذلك فإن قسطنطين الفرنسين فى خطاب الشيخ أفضل من قسطنطين الاستقلال، إذ "كانت الأمور لا تختلط مثل هذا الاختلاط"، و"كان الناس يحافظون على الأقل على

الحدود الفاصلة بينهم، مقتنعين بأن الله عز وجل، خلق الناس درجات ومراتب". ويلزم عن ذلك على نظرة ارتكاسية للتاريخ لا يخلو منها الخطاب، نظرة ترى فى التاريخ حركة منحدرية إلى الأمام، حركة هبوط لا مفر منها، وتقدمها هو نوع من العود على البدء.

وكالعادة فى الخطاب الأصولى، حيث الفهم الجامد لنصوص أولية، والنظر إلى المبادئ التى صاغها السابقون بوصفها مبادئ لا سبيل إلى تعديلها أو الخروج عليها أو وضعها موضع المساطة، فإن حدة النزعة النقليية فى خطاب التطرف تؤكد الحضور المقدس للأصل الثابت الذى يتأبى على التغير، ويبرر كل جمود، ويتحول إلى إطار مرجعى يقاس عليه كل ما يأتى بعده فى زمن التعاقب المنحدر. وعندئذ، يغزو كل جديد مرزولا ما لم يجد له سنداً من ماضى الشريعة على نحو ما يتأولها المتطرف، وتغزو كل محدثة من محدثات الأمور بدعة ضلالة ما لم تجد نظيراً لها فى الماضى المؤلّ بالطبع، فتقلب إلى بدعة هدى. والأصل فى تأويل الشيخ بو الأرواح مصالحه الاقتصادية والطبقية المباشرة، فالاشتراكية كفر لأنها تنتزع أرضه، والتصنيع ضلالة لأنه يخلخل حضور العمالة الزراعية، والتعليم المجانى معصية لأنه يسوّى بين الذين يملكون والذين لا

يملكون، وتطبيب الفقراء بدعة لأنه اعتراض على مشيئة الله، وتوزيع أراضى الأغنياء على الفقراء قمة الإلحاد والافتراء على الدين لأن الدين مايز بين الناس فى درجات.

ومن هذا المنظور، فإن ما تفعله عقلية التطرف المنتجة لهذا النوع من الخطاب هو تغطية مقاصدها النفعية بتأويلات دينية، لا تكف عن إنتاجها بهدف إيقاع المطابقة بين مصالحها - اقتصادية أو سياسية - وما تراه على أنه صحيح الدين. وعندئذ، يغدو كل ما يدعم مصالحها داخلها فى دائرة الهدى والحق والخير، وكل ما خالف مصالحها واقعا فى دائرة البدعة والضلالة والباطل. وسيلتها فى ذلك الإيهام بالتطابق بين خطابها وخطاب الدين، ومن ثم تحويل المتطرف إلى ناطق رسمى باسم الدين الذى اتحد به وصار إياه.

وبالطبع، يسهل كشف المقصد الحقيقى من وراء التأويل الدينى النفعى برد خطاب الشيخ بالأرواح إلى المصالح الاقتصادية أو السياسية التى يؤيدها وظيفيا. وهى المصالح التى تتجلى حين نسمعه - خلال تدفق تيار وعيه - يقول لنفسه:

إن الشعب الحقيقى «هو التجار... وليس العمال والخماسة والرعاة».

وحين يصرخ محتجا:

«إذا صار ابن الراعى معلما فما تراه يكون ابن
الغنى وابن الطبيب والمهندس، ومن يبقى يصنع
الفريك والسمن ويجمع البيض ويصنع الصوف؟
هكذا! فجأة واحدة، من القعر، من أسفل سافلين
إلى أعلى عليين. يالها من وقاحة».

ونسلم فى موضع آخر:

«هذا هو النفاق. هذا هو إفساد الشعب. لا
يعطونهم العمل، ويعطونهم الدواء والتعليم. ما
سيكون دور من يتمكن من هذا الحى من دخول
الثانوية أو الجامعة. إنهم بهذا يخربون الدين
والأجيال، يجمعون بين أبناء الأغنياء والفقراء فى
ثانوية أو جامعة واحدة ويعطونهم معلومات واحدة.
إنهم يناقضون إرادة الله ويقفون عرضة لها،
ويفسحون المجال إلى الخارج ليصدر أفكاره
الهدامة إلينا».

ونسلم أخيرا: «إن الله عز وجل خلق الناس درجات
ومراتب»، و«الشئ لمن يملكه»، و«التمليك وارد فى القرآن الكريم»،

و "الناس راضون بوضعيتهم، قانعون بما جاد به الله عليهم من فيئه وبما قسم عليهم مقسم الأرزاق"، و"الأرض لله يرثها من عباده الصالحون"، و"ملكية الأرض لا تتأى لكل واحد، كالموهبة، كالذكاء، كالعبقرية". والتأيم هو "المساس بالنظام الربانى السرمدى"، و"كل منكر يمكن أن يأتيه المارقون إلا أن ... يخرجوا عن ناموسه". والأصل فى كل هذه التداعيات الحاجية التخيلية هو المصلحة الشخصية التى تبين عن نفسها بقول الشيخ: "لن ينتزعوا منى أرضى. أنا صالح، أنا من عباد الله الصالحين، أورثنى أرضه، ورفعنى فى الرزق درجة".

والنفور من الآخر والمختلف والمغاير عنصر تكوينى حاسم من مكونات خطاب الشيخ، خصوصا فى دلالة على التعصب فى عقلية التطرف. وهى عقلية تبدأ بالنفور من الغرب بوجه عام، ذلك «الغرب الذى ظل، ولا يزال، مبعث الخطر المهدد للعرب والمسلمين ولدنهم، وحياتهم ودينهم»، وانتهاء بالغرب الخاص المتمثل فى عملائه، أولئك "الشياطين الملاعين" الذين «يخطط لهم الروس بأدمغة إلكترونية». والمغايرة فى هذا الخطاب هى الوجه الثانى من العداوة، ما ظل هذا الخطاب حديا لا يقبل سوى المشابهة التى تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، بعيدا عن معنى التنوع أو التباين أو الاختلاف، فالمشابهة كالاتفاق تأكيد بأن يد الله مع

الجماعة. والجماعة رأى واحد وإجماع ثابت ورفض للاختلاف. هي كل كالأواحد وواحد كالكل. والشيطان مع من يخالف الجماعة، ولا يفارق المبين، سواء كان أجنبيا عنها، أو عضوا نافرا منها، فالأول قرين الخطر الدائم، والثاني قرين الشاة الشاردة. وقد روى: إن الشيطان ذنب الإنسان كذئب الغنم، يأخذ الشاة القاصية.

والآخر الأجنبى قرين المختلف المحلى أو المغاير الوطنى فى هذا الخطاب. يقع الجميع فى منطقة الرفض ، اختلافهم مصداق ضلالتهم، وشدة مباينتهم باعث على الحكم بكفرهم، والحكم بكفرهم وسيلة للإقصاء والاستبعاد والإزاحة فى نهاية الأمر. ولذلك يستبدل الخطاب لغة التكفير بلغة التفكير، ومن ثم الإشارة إلى سكان المدينة بوصفهم «نسل السوء» و«بنور الشر»، والإشارة إلى دولة الاستقلال بوصفها «بولتهم الملحدة»، والنص على أن «الاشتراكية منكر»، والحكومة هي «حكومة الكفار والملاحدين»، والتأميم «مشروع إلحادى خطير». ولا تفترق عن ذلك كثيرا أوصاف المذاهب المخالفة فى التراث، حيث كتابات ابن خلدون الذى يوصف بأنه «زنديق نكى، وجد طريقة خبيثة لإعلان زندقته بون أن يلحقه ضرر».

وصورة المرأة فى خطاب عقلية التطرف التى ينطوى عليها الشيخ زرية، فالمرأة أصل الشر فى الكون، خلقها الله لإشباع

شهوة الرجل وفتنته. وهى حباله إبليس الذى يزرع جرثومة الإثم المتطلعة من عيون النساء السافرات، خصوصا الشابات والأوانس اللائى يتميزن بعيون نهمة ونظرات مشحونة بالفضول والتطفل. هن: "بقرات إبليس" اللائى «لا يليق لهن إلا الكهوف والمغاور». وتلك وصية مؤكدة من وصايا النقل الجامد، تحديدا فى تأويلاته المتعصبة التى نقرأ فيها شيئا من قبيل: "عليه الصلاة والسلام تزوج عائشة فى التاسعة. أراد عليه الصلاة والسلام أن يقول لأمته إن غواية الأنتى كائنثى تبدأ من يوم ولادتها".

ويكشف هذا المنحى من الخطاب عن وعى الشيخ المتطرف بالمرأة، خصوصا فى علاقته المتعارضة بها من حيث هى مناط رغبة حفظ النوع، ومصدر الغواية المفضية إلى النار، ومن ثم يكشف الخطاب عن سلوك متناقض مع المرأة، سلوك أفضى إلى اقتران الجنس بالموت أو القتل فى حالة الشيخ بوالأرواح، حيث كان تفجر الرغبة ينطوى على هواجس الامتلاك، والشعور بالإثم يدفع إلى التخلص من المرأة المملكة والمنتهكة بالخنق، وذلك فى مفارقة لم تخل من عدالة شعرية تجسدت فى العقم الذى لم يفارق الشيخ رغم تعدد حريمه.

والاستشهاد بالآيات القرآنية عملية دالة فى تكوين خطاب التطرف، خصوصا فى أدائه الإيديولوجى لوظائفه المرتبطة بمصالح فاعل الخطاب.. وذلك ملمح لايفارق الحاجة التخيلية

التي تقوم على إيهام المتلقى بسلامة مضمون الحاجة أو مقول قولها، بإضفاء طابع الشرعية على التأويل المصلحي المفروض، التأويل الذي لا يعبأ باقتطاع الآية من سياقها، وصرف كلامها عن وجهه المراد في أصل النص الديني. وتبدأ عملية الاستشهاد في رواية «الزلال» بالآية التي تغدو دالا متعدد المدلول. أعنى الآية الثانية من سورة «الحج» التي نقرأ فيها: «يوم... تذهل كل مرضعة عما أرضعت، وتضع كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى». وهى الآية التي تغدو بمثابة «القرار» الثابت لكل التنويعات النغمية التي تنطلق منها البنية الدلالية للرواية، ولا تتباعد عنها إلا لكى تعود إليها بمجلى دلالى موازٍ لمدلولات «الزلال» المتعددة فى النص. وسواء كان المركز الدلالى للزلزال هو الوعيد، أو الإرهاص بالنهاية، أو وصف الشعور الذى يزلزل النفس فى أقسى وأقصى درجات توترها، فإن النتيجة واحدة من حيث وظيفة الاستشهاد بالآية القرآنية التى تتحول إلى وسيلة من الوسائل التى تتحقق بها عملية الحاجة التخيلية لوعى التطرف.

ولا يختلف التخيل بصورة الزلزال عن الوعيد الذى يرتبط باستخدام الآيات الأخيرة من «سورة المعارج» التى تتوعد الكافرين: «فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلقوا يومهم الذى

يوعدون» والتي تؤكد معنى الزلزال الذى يزلزل عالم العصاة ويستبدل بهم غيرهم: «... إنا لقادرون على أن نبذل خيرا منهم وما نحن بمسبوقين». وغير بعيد عن هذا السياق الوظيفي استخدام آيات «سورة الفيل» مقترنة بالدعاء على العالم الجديد لقسنطينة بالدمار الذى يستدعى صورة الطير الأبايل التى فعلت الأفاعيل بأصحاب الفيل، وكل من يجعل الدعاء كيده فى تضليل، كى يصبح كعصف مأكول، جزاء بدع الضلالة التى اقترفوها. وتكرار مثل هذه الآيات لازمة ضرورية لتأكيد عنف رغبة التدمير. التى انطوى عليها الشيخ بو الأرواح فى عدائه الحدى للعالم المتغير الذى يهدد مصالحه.

وإذا كانت الآيات المستشهد بها تشير فى استخدامها إلى نوع من رؤيا النهاية الهولية التى تنذر بزوال العالم الآثم، فى عنف رد الفعل التؤيلى، فإن هذه النهاية ينطقها خطاب الشيخ على أنها النتيجة الطبيعية للإثم الذى ملأ الأرض، والذى لن يفارقها إلا بعد أن يطهرها الله منه بزلزال عظيم يهدم البدع والضلالات، ويزلزل الأرض بالملاحدة والكفار، فمن علامات قيام الساعة أن يتناول الحفاة العراة، رعاة الشاة فى البنيان، وأن تلد الأمة ربتها، وأن ينقلب الأسفل على الأعلى، ولا يبقى هناك أسفل وأعلى. تلك هى علامات قيام الساعة التى تفضى إلى

الزلازل، أو تغدو إياه، لأنها من حيث المعنى مقترنة به اقتران السبب بالنتيجة، على نحو ما تدل علاقة التناص التي تومي إلى الآية (٢١٤) من «سورة البقرة»: «مستهم البأساء والضراء وزلزلوا...» والآية (١١) من «سورة الأحزاب»: «هنالك ابتلى المؤمنون وزلزلوا زلزالا شديدا». وتقترن به كذلك اقتران النظير بنظيره على نحو ما تدل الايتان الأوليان من «سورة الحج»: «يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم. يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد».

وسواء كنا مع الاحتمال الدلالي الأول للتناص أو الثانى فإن مدلولات «الزلازل» لا يفارق أغلبها منطقة الشعور، وذلك من منظور ما يكرره الشيخ بو الأرواح كثيرا فى الرواية من أن «الزلازل إحساس» أو قوله «أن يحدث الزلازل أخف وأهون من أن يحدث الإحساس بالزلازل». هذا الإحساس بالزلازل أو الشعور به هو جرثومة الدمار الذاتى التى انطوى عليها الشيخ بسبب حديّة رفضه العالم المتغير فى الاتجاه المناقض لمصالحه. ولذلك فإنه يلح على تكرار صورة الزلازل، ولوازمها أو توابعها، بالقدر الذى يتهوس وعيه برفض العالم المعادى. أقصد إلى أن التكرار الملح لترايبطات صورة الزلازل هو علامة على تكرار موجات الغضب على هؤلاء الملاعين الذين لا يربون أرضنا، إنما

يريدون أرواحنا، يريدون أن نقع فى الهلع والجزع... ويتصرفون مدفوعين برغبات كل هؤلاء الأشرار من الفقراء والتعساء، مدفوعين بلؤم العالم الذى انبثقوا منه». وتتصاعد شعور الشيخ بأنه وقع فى فخ هؤلاء الأشرار هو سبب تصاعد رغبة التدمير فى داخله، ومن ثم تطلعه إلى أن يشهد - من منظور الرغبة - «نهاية هؤلاء المارقين، وفشل مخططهم» خصوصا أن «الهداية لا تنفع معهم... فقلوبهم ملأى بالحق، والنصح لا يفيدهم لأن رؤوسهم الضالة المضلة محشوة بالغرور». «ليس هناك سوى حلين: نار فتنة تاكلهم، أو زلزال عظيم يأتى على الرعاع الذين يفكرون فى منحهم أرضنا؟». هكذا، تعلو كلمة الله ولا يبقى تطاول لأسفل».

وأبرز مجلى لرغبة التدمير العنيفة هى الدعاء المتواصل على الملاحدة والكفار، واللجوء إلى الخالق ليخسف بهم الأرض، ويسلط عليهم "طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل". ومناطق الرغبة أن يبدأ الدمار من الأسفل، حيث لا يزال الزحف يتواصل، وحيث الفقراء الذين يدعو الشيخ أن يسלט الله "الخصى على رجالهم، والعقم على نسائهم، حتى ينقرض نسلهم، ولا يمكث إلا النسل الصالح". وتتصاعد هذا النوع من الدعاء إلى أن نصل إلى: "يا جهنم افتحي أبوابك وابتلى هؤلاء القوم واجعليهم وقوداً أبدياً لك".

ويسهل فهم هذا الدعاء على أنه نوع من الخلاص بالوهم لمصدر الخطر الذي يهدد عقلية الشيخ المتطرف، وهو خلاص يتم من منظور مبدأ الرغبة الذي يقصى مبدأ الواقع بتدمير حضوره على مستوى الوهم، وذلك ليستريح الوعي المهتاج، المتوتر، المورق بأعدائه، المهوَّس بنقائضه، ويتطلع إلى حضور مغاير أو وجود مختلف. والبداية في ذلك الحلم بِمُخْلَص، مهدي منتظر من نوع مجانس لهذا الوعي، يؤدي ظهوره إلى نطق هذا الوعي بما يمكن أن يكون مصدر عزاء أو أمل. والنتيجة هي ما نسمعه - في تداعيات تيار وعي الشيخ - من لغة الترجي التي تتجسد في عبارات من قبيل: "سيلهم الله هذه الأمة، وتنجب ابن باديس آخر، وأفاضل آخرين، وسينقذونها ولو أتى عليها ألف زلزال، سيواصلون ما بدأ فيه أسلافهم وعرقلت الأحداث إنهاءه". ونسمع بالقدر نفسه: "سيقضي الله لدينه من يستعيد عزته وقوته في النفوس، لا في الجزائر فقط، وإنما في ديار الإسلام كلها". ويتحقق هذا الحلم المرجو عندما يتحد أمثال الشيخ بوالأرواح ممن يصفون أنفسهم بأنهم أشراف الأمة من الأغنياء والعلماء الذين يدعوهم الشيخ إلى أن يقفوا "وقفة رجل واحد ضد مشروع هؤلاء الزنادقة كي يحبطوه فينقذوا الأمة، ويسلم دينها".

ولكن كيف يتحقق الحلم المرجو؟ وعلى أي شيء يتحد أشراف الأمة على امتداد ديار الإسلام لإقامة يوتوبيا الشيخ بو

الأرواح؟ البداية هي مناقضة المشروع القومي بالمشروع الدينى، واستبدال التحديث المدنى (النزاع إلى العدل الاجتماعى والحرية الفكرية والسياسية التى تتبنى على التسليم بحق الاختلاف والتعددية واحترام الآخر) بالصحة الأصولية التى تتبنى على تأويل دينى مغلوق، يحقق مصالح دعائه، ويسهم فى قمع المغايرين والمخالفين بنفيهم إلى خارج دائرة الدين. ويوازى هذا الاتفاق العمل التنظيمى السرى، بعيدا عن أعين حكومة الزناقة وسمع الكفار والملاحدة. ويكون هذا العمل بالتسيق والتكاتف بين القوى التى تسعى إلى تقويض الدولة المدنية، فى منظومة انقلابية متكاملة، تشمل التبشير فى "الزوايا" و"المدارس" و"الجمعيات الدينية" لجلب الشباب الذين يمكن تحويلهم إلى قنابل موقوتة للعنف، كما يمكن تدريبهم لى يغدوا جند دولة الإرهاب الدينى التى تسعى إلى استعادة العالم الاعتقادى والطبقى للشيخ المتطرف.

هذه المنظومة الانقلابية يلتفتنا إليها خطاب الشيخ بو الأرواح فى تدافع تيار وعيه الذى يبدأ بالزوايا الدينية الباقية، من حيث هى "آمارات أمل فى الحياة وفى أن يكون العالم "مقرا لعباده الصالحين... منقذا إياهم من شر المارقين الآثمين الملعدين". أما المدارس فهى معمل التفريخ الذى ينقلب على خطة الحكومة الإلحادية فى إشاعة التعليم المدنى، وينسفها من

جنورها، خصوصاً حين تتحول هذه المدارس - ومن ثم الجامعات - إلى بؤر لنشر أفكار التعصب والتطرف، وتعليم ثقافة التقليد والنقل والاتباع لا ثقافة التجديد والابتكار والابتداع. ولا غرابة - والأمر كذلك - فى أن يقول الشيخ بو الأرواح:

هذا هو الوقت المناسب للعمل الجاد، ومهنة التعليم بالذات، والإشراف على مؤسسة تعليمية كبرى يعنى ما يعنى. يجب محاربة العدو بكل الأسلحة. وفى ثانويتى، يجرى العمل باستمرار على قطع خط الانحراف والمروق أمام عدد كبير من شبان يتأهلون للقيادة فى جميع المجالات. وأكثر من ذلك للدخول إلى الجامعة لمواجهة طغمة الشيوعيين.

ولكن لن نتحقق الخطة الانقلابية التى ينطوى عليها عقل الشيخ بو الأرواح، وينطقها خطاب وعيه المتوتر، ولن يتحقق للخطة هدفها فى المدارس والجامعات إلا بفاعلية العنصر الثالث من المنظومة الشاملة، حيث الدور الذى تقوم به جمعيات التطرف التى تتخذ لنفسها عناوين خادعة وشعارات براقية، كى تخفى الهدف الحقيقى من نشاطها الذى يعمل على تقويض أركان المجتمع المبنى.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تكشف تداعيات الشيخ عن انتسابه إلى إحدى هذه الجمعيات التى تم القبض على عضواها

منهم. ونعرف من منطوقات وعى الشيخ أنه بذل أقصى جهده لإبلاغ رأيه للمخبرين لمخادعة سلطات الأمن، وأنه جلس فى أكثر من مقهى، وتحدث إلى أكثر من شخص، وقال:

"نحن جمعية دينية، ولا علاقة لنا بأى شىء يتصل
بالسياسة أو يمس السلطة. كل ما بيننا وبين
السلطة هو فصل الدين عن الدولة. وضمان حرية
نشاطنا".

والمعنى المباشر لهذا الكلام هو نقض الأساس المدنى
للمجتمع، وتقويض العقد الاجتماعى الذى تنبنى عليه الدولة،
وفرض تؤول دينى بعينه على بقية التؤولات والأديان. ومنطقى
أن يفضى ذلك إلى خنق حرية الفكر والإبداع، ومحاربة المفكرين
والمبدعين ما ظل تفكيرهم وإبداعهم رافضا لأن يسجن فى المدار
المغلق للنقل الجامد والتعصب المقيت.

وليس مصادفة، والأمر كذلك، أن تشير تداعيات الشيخ بو
الأرواح إلى الكاتب الروائى الكبير نجيب محفوظ، ضمن حديث
الشيخ عن حى سيدى مسيد فى قسنطينة، ذلك الحى الذى يبدو
- فيما يقول - كحى الجرايبع فى رواية «أولاد حارتنا» لنجيب
محفوظ، وهى كتاب ذلك الكافر الذى «جن المصريون عن قتله»
بسبب ما فيه من كفر وإلحاد وسخرية بالأنبياء والمرسلين
والملائكة. وإن نتوقف عند مفردات التكفير فى الكلام عن نجيب

محفوظ، وهى المفردات التى لم تكف عقلية التطرف عن إنتاجها على نحو متصاعد فى الأربعين سنة الماضية، فالأهم هو لفت الانتباه إلى تحقق ما طالب به الشيخ بالأرواح ، بعد نشر رواية «الزلال» بحوالى عشرين عاما. وكان ذلك حين حاول شاب من الذين ضللتهم أفكار تشبه أفكار الشيخ بالأرواح اغتيال نجيب محفوظ بعد حصوله على جائزة نوبل بست سنوات، كما لو كان يقوم فى مدينة القاهرة المصرية بتنفيذ الفتوى التى أصدرها الشيخ بالأرواح فى مدينة قسنطينة الجزائرية، داعيا إلى عهد من الإرهاب الذى لا نزال نعيشه إلى اليوم باسم الدين الذى يبرأ من إرهاب التعصب والتطرف.

ولولا صدأ السكين التى غرسها ذلك الشاب فى عنق نجيب محفوظ، وسرعة بديهية الصديق المرافق، ووقوع محاولة الاغتيال أمام مستشفى من مستشفيات القاهرة، لانتهى عميد الرواية العربية الذى جاوز الثمانين من عمره إلى المصير نفسه الذى وقع للكاتب المسرحى الجزائرى عبد القادر علولة وأقرانه الذين اغتيلوا بأيدي شباب تعلموا فى المدارس الثانوية التى أدارها أمثال الشيخ بالأرواح، وتلقوا دروس التطرف فى «زوايا» مثل تلك التى تحدث عنها، وتابعوا تعلم مبادئ التعصب فى الجمعيات الدينية التى أقامها أصحابه، ليحققوا الهدف من

مخططهم الانقلابي الذي أعلنه بالأرواح عندما قال: «يجب محاربة العدو بكل الأسلحة».

وقد نجح هذا المخطط الانقلابي الذي وسم كل المخالفين له بالكفر الذي تستوى فيه الشيوعية والليبرالية والوجودية والقومية، فكلها بدع فاجرة وردت إلينا من الغرب الملحد، ولا بد من مواجهتها بما يقضى عليها، ويحقق الانتصار لدين الله كما يراه أمثال الشيخ ويتأولونه لصالحهم وتحقيق مصالحهم. وسيلتهم في ذلك إشاعة التقليد وإلغاء العقل وزرع التعصب الأعمى في أدمغة الشباب، وقمع المخالفين بما يردع الجميع ويخيفهم. من اقتتراف إثم المخالفة أو بدعة المغايرة أو ضلالة المبائية، ومن ثم اجتناب كل ما يدخله الشيخ وأمثاله في دائرة الزندقة والإلحاد التي لا بد من مواجهتها بالعنف الوحشي، العنف الذي دعا إليه الشيخ بالأرواح في صرخات تهديده التي لم يسمعها غيره في ذلك الوقت، وفي مخططة الانقلابي الذي أعلن عنه واثقا من نتائج بقوله:

«سيقبض الله لدينه من يستعيد عزته وقوته في النفوس، لا في الجزائر فقط وإنما في ديار الإسلام كلها، فحيثما حل المرء، الآن، بالمغرب أو بتونس أو بالشام أو بمصر، وجد مظاهر الزندقة والإلحاد».

اقتلها

اقتلها

"اقتلها" هو العنوان الذى حملته المجموعة الحادية عشرة من المجموعات القصصية للكاتب المصرى يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١). وقد صدرت هذه المجموعة عن مكتبة مصر سنة ١٩٨٢، متضمنة القصص القصيرة التى نشرها يوسف إدريس سنة ١٩٨١ (من مثل: يموت الزمار، السيجار، أنصاف الثائرين) فضلا عن قصتين قديمتين من الخمسينيات (مثل: صبح، البطل). وطبيعى أن يطلق يوسف إدريس على المجموعة كلها عنوان القصة التى رأها أكثر دلالة من غيرها فى تجسيد ما يمكن أن يكون بمثابة معنى مركبى تنطوى عليه أغلب قصصها.

وقد فهم هذا المعنى الفنان الذى رسم الغلاف فركز على اللونين الأحمر والأسود، وذلك للترابط الدلالى بين أولهما والدم الذى يقترب بفعل القتل، وبين ثانيهما والحديد الذى هو لازمة من لوازم الموت. ويكافئ الموازنة بين اللونين الأسود والأحمر، فى لوحة الغلاف، التقابل الذى يوصل إلى العلاقة بين الضحية والجلاذ، تلك العلاقة التى نلمحها فى اتجاه حركة اليدين

الداميتين المتفجرتين، الهابطتين من جدار معتم، قاتم، متغضن كالأرض المجبة، اليدين الممتدتين بالموت إلى الضحية الطالعة من أرضية لوحة الغلاف كالشجرة الصغيرة التي تسعى اليدان إلى اقتلاعها من جنورها الحية، كى تستأصل الحياة بأسرها من المشهد كله.

وكانت تلك هي المرة الأولى التي تحمل مجموعة قصصية ليوسف إدريس، أو حتى رواية أو مسرحية، من أعماله. عنوانا ترتبط دلالاته ارتباطا مباشرا بممارسة الفعل العارى للعنف فى أقصى وأقصى درجات بطشه، أعنى فعل القتل الذى تنطقه صيغة فعل الأمر «اقتلها» الذى يتضمن فاعله المذكر موصولا بضمير التانيث الدال على مفعوله. ويبدو معنى هذا الاختلاف ملحوظا عندما نضع العنوان «اقتلها» فى علاقة بالعناوين السابقة لمجموعات يوسف إدريس، وهى كالتالى فى تعاقبها الزمنى: «أرخص ليالى» (١٩٥٤) و«جمهورية فرحات» (١٩٥٦) و«البطل» (١٩٥٧) و«أليس كذلك» (١٩٥٧) و«حادثة شرف» (١٩٥٨) و«آخر الدنيا» (١٩٦١) و«العسكري الأسود» (١٩٦٢) و«لغة الآى آى» (١٩٦٥) و«النداهة» (١٩٦٩) و«بيت من لحم» (١٩٧١) وأنا سلطان قانون الوجود» (١٩٨٠). وكلها عناوين لا تحمل دلالة العنف المباشرة التى يحملها عنوان مجموعة «اقتلها» الذى تصل

دلالاته بين أطراف ثلاثة تنسج منها علاقات العنف فى القصة:
الفاعل الأول الذى يصدر أمره بالقتل، والفاعل الثانى الذى يعهد
إليه بتنفيذ القتل، والمفعول الأثنى الذى يقع عليه فعل القتل.

ويعنى ذلك أن عنوان مجموعة «اقتلها» ينطوى على متغير
جديد فى مسار قص يوسف إدريس، سواء من حيث الإشارة
المباشرة للكتابة فى هذا القص إلى عنف الموت غيلة، وتحول هذه
الإشارة إلى علامة يجسدها العنوان الذى يفترض صفحة الغلاف
بإيحاءاته الدالة. وهى الإيحاءات التى تبدأ من خطوط العنوان
البيضاء المحاصرة باللون الأحمر القانى، واليدين الممتدتين بالموت
إلى الضحية التى يطبق عليها اللون الأسود من كل جانب.

وما أسرع ما تكتمل ترابطات هذه العلامات، وتمتلئ
بالمعنى، مع قراءة قصة "اقتلها" التى تتحول إلى دال مزبوج فى
سياقها العام، سواء فى إشارتها إلى مدلولاتها الخاصة، أو
إشارة مدلولاتها الخاصة إلى مفارقة تغير فى السياق العام
لتتابع الكتابة التى تتولد عن زمن متحول. أقصد بذلك إلى أن
القصة تستأنف التنويعات الدالية لموضوع (تيمة) السجن فى
كتابة يوسف إدريس من ناحية، وتستهل مدارا مطلقا من الكتابة
عن العنف العارى للقمع الدينى الذى يفضى إلى فعل الاغتيال
والقتل من ناحية مقابلة.

أما موضوع السجن فى كتابة يوسف إدريس فيبدأ من مجموعته الخامسة "آخر الدنيا" التى صدرت فى القاهرة سنة ١٩٦١، متضمنة قصة "شئ يجن" التى تدور حول فشل محاولة الجمع بين كلبة مأمور سجن وكلب سجين، وذلك فى نوع من التمثيل الكنائى (أليجورى) لغياب حرية الاختيار فى علاقة القامع/ المقموع التى يحتمها المدار المغلق للسجن. وترتبط دلالة التمثيل التى لا تخلو من مغزى تعليمى فى القصة برسالة غير مباشرة إلى القارئ المضمر، مؤداها أنه حتى الكلب يرفض غواية الاختلاء بكلبة، وممارسة متعة الجنس التى تؤدى إلى استمرار الحياة، ما ظل حبيسا محصورا بين جدران وقضبان، محكوما عليه بممارسة فعل لم يختره بملء إرادته وكامل حريته.

وابتداء من هذه القصة التمثيلية، لا تفارق تجليات علاقة القامع/ المقموع فى كتابة السجن رمزية الجنس الدالة على رغبة الحياة فى أصفى حالات تواصلها الخلاق بين ذكر وأنثى، أو أنثى وذكر، وذلك على نحو يتحول به مبدأ الرغبة - حتى على مستوى أحلام اليقظة - إلى مبدأ للحرية، ومحاولة مستميتة لمواجهة القمع والانتصار عليه بنعمة الخيال، حتى لو كانت هذه النعمة نعمة محبطة لا تكتمل لمسجون قط.

ويتتابع قصص السجن فى كتابة يوسف إدريس بعد

شيء يجزن" التي كانت بمثابة النغمة الاستهلاكية، وتشمل "العسكري الأسود". وهي رواية قصيرة نشرت للمرة الأولى مجلة "الكاتب" المصرية في يونيو ١٩٦١. وكانت احتجاجا إبداعيا جسورا بواسطة التورية الكنائية التي تستعين بالتاريخ القريب لتصوغ إدانة - مضمرة على الأقل - لما كان يحدث في سجون مصر الناصرية من تعذيب للمعتقلين. وكانت "العسكري الأسود" في الوقت نفسه كشفا عن أثر فعل التعذيب في فاعله إلى جانب مفعوله، ومن ثم تحليل آليات القمع الذي يعيد إنتاجه المقموع ليوقعه على أمثاله، وذلك ما يؤكد الراوى بعبارة الكاشفة التي تقول: "ماذا يفعل الإرهاب أكثر من أن ينجح في جعل كل منا يتولى إرهاب نفسه بنفسه؟". وكانت "العسكري الأسود" في الوقت نفسه تعرية للقامع الذي انقلب عليه قمعه في نوع من الدمار الذاتي الذي لا نجا منه.

وجاءت قصة «هذه المرة» المكتوبة في صيف ١٩٦٤ (منشورة في مجموعة «لغة الأي أي» - ١٩٦٥) لتتناوش رمزية الجنس المضفورة في رمزية السجن، لكن من زاوية لا تقف حصر على ما يقوم به السجن من قطع علاقة التواصل بين المسجون وزوجه، وإنما تمتد إلى الشك الذي ينفرس في وعي المسجون. حين تتولى الوحدة القسرية ممارسة قمعها الخاص على هذا

الوعى، فتنتاب المسجون الهواجس والريب، ويستريب فى أوهى علامات التغير التى يلمحها على زوجه التى يفصله السجن عنها، ويغدو فريسة لشكوك وعيه المأسور الذى يوقع على نفسه عذابا مضاعفا. والأصل فى هذا العذاب المضاعف هو نواتج القمع غير المباشرة التى تولدها الوحدة القسرية التى يراد بها تدمير قدرة المقاومة فى السجين، والتى لا نجاة للسجين منها إلا بمقاومتها بواسطة الحلم الذى يتحول إلى وسيلة للانعتاق المؤقت على الأقل.

وينتج عن ذلك ما يقوم به وعى السجين، بحثا عن خلاص ولو على سبيل الوهم، حين يستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع، وينسج من شباك أحلام اليقظة ما نسجه بطل قصة "مسحوق الهمس" (المنشورة فى مجلة "صباح الخير" المصرية ١٩٦٧/١٢/٢٨، وأعيد نشرها فى مجموعة "النداهة" ١٩٦٩). وهى القصة التى تصل فيها نعمة خيال السجين إلى نروتها التى تبتدع مسحوقا للهمس بين معتقل وسجينة، يفصل بينهما جدار لا يحول دون استراق السمع، وتبادل الحوار، وتحقيق الاتصال الجنىسى فى عالم فانتازى من الوهم الذى يمضى بأجنحة الرغبة، مجاوزا المدى المحصور للفضاء المطلق للزنازة، كى يؤكد الإمكان الخيالى الذى يجد به الإنسان، دائما، الحرية داخل كل قيد على

الحرية. ولكن حتى هذا الإمكان لا تكتمل نعمته إلى النهاية، إذ تقضى عليه السخرية التى يقهر بها مبدأ الواقع مبدأ الرغبة، فتنتهى القصة بمفارقة عدم وجود نساء فى الغرفة المجاورة، بل وجود رجال على ذمة الحبس الاحتياطى (تراهيل) الذى لا يقوم أكثر من أسبوع أو أسبوعين. ويترك «مسحوق الهمس» والبسمة الساخرة لا تفارق مرارتها وعينا، متعاطفين مع السجين السياسى الذى ظل يقهقه قهقهة من فقد العقل حين اكتشاف حقيقة «فريوس» التى تخيلها، والتى انعتق بها حين، والتى ظل اكتشاف عدم إمكان وجودها الواقعى كالفصاة الأليمة الممنوعة، حتى لو كان حضورها الخيالى بقى حيا فى خاطره، وأكثر حياة من كل من عرف من النساء.

والواقع أن قصة «عن الرجل والنملة» (المنشورة بمجلة «الدوحة» القطرية - أيار - مايو ١٩٨٠، وأعيد نشرها فى مجموعة «أنا سلطان قانون الوجود» فى العام نفسه) هى مقلوب «مسحوق الهمس» فى نواتج آليات القمع التى تستبدل الكابوس بالحلم، والجنون بالعقل، والحيوان بالإنسان، وتصل إلى الدرجة التى يفرض بها السجن على السجين مضاجعة نملة، فلا يملك السجين، بعد مناورات يائسة للنجاة من قمع الموقف الجنونى الذى لا نجاة منه، سوى أن يحيل انسحاقه الداخلى إلى

انسحاق خارجى، محاولا أن يتصاغر ويتصاغر، تحت وطأة التعذيب، إلى الدرجة التى يفقد فيها عقله وإنسانيته، ويمارس رعب الكابوس الذى أدخل إليه ولم يخرج منه إلا بالموت. والحس المصرى الساخر الذى لا يخلو من رغبة التنكيت، حتى فى أكثر المواقف مؤسأوية، يتواشج على نحو لافت مع نزعة كافكاوية فى القصة، تتصل بإمكانات تحول الكائن الإنسانى إلى كائن حيوانى تحت وطأة القمع الواقع عليه فى كتابات كافكا.

وبالطبع، لا تخلو الرمزية فى قصة «عن الرجل والنمل» من وظائف تمثيلية (أليجورية) تندفع بالقصة إلى نزوة القمع الذى يفضى مباشرة إلى الموت، ومن ثم إلى فعل القتل مع سبق الإصرار والترصد والعمد، الفعل الذى تنطلق منه قصة «اقتلها» لتمضى فى مجال مواز ومغاير من العنف العارى للقمع. ولذلك يمكن أن نعد قصة «عن الرجل والنملة» القصة الأخيرة من قصص السجن فى كتابة يوسف إبريس، وذلك من حيث نوعية السجين الذى يظل منتسبا إلى اليسار بمعنى أو غيره، والذى تجسد هذه القصص صرخات احتجاجه التى تصاعد إيقاعها بعد كارثة العام السابع والستين على ما يفعله قمع السجن فى المثقف اليسارى الذى لم يرد سوى تحويل المجتمع من الضرورة إلى الحرية، ومن الظلم إلى العدل. وكانت النتيجة تركيز هذه

القصص على ممارسات العنف العارى للقمع الواقع على المسجون السياسى اليسارى دون غيره، وما ترتب على ممارسات القمع من تدمير لكيان فاعلها (العسكرى الأسود) ومفعولها (عن الرجل والنملة) فى المدار المطلق الذى يستبدل مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع (مسجون الهمس) ويفرس بنور الاسترابة حتى فى أقرب الناس (هذه المرة).

ويلفت الانتباه فى كل القصص السابقة أن فاعل القمع فيها ينبوب عن الدولة التسلطية بأكثر من معنى، سواء فى كون السجن جهازا من الأجهزة القمعية لهذه الدولة، أو فى كون السجن ممثلا للحضور القمعى للدولة التى لا تطيق أن يعارضها مواطن أو يختلف معها مثقف. والتراجيديا الإنسانية لهذه القصص هى تراجيديا المقتولين القتل والقائتين المقتولين فى الوقت نفسه، أعنى تراجيديا الجلال الذى يتحول إلى ضحية للقمع الذى يمارسه من غير أن يدرك أن فعل القمع سرعان ما ينقلب على فاعله كالنار التى تأكل نفسها حتى لو وجدت ما تأكله، وتراجيديا مفعولى القمع من الضحايا الذين يتشبعون بالقمع إلى الدرجة التى يعيدون معها إنتاجه، ومن ثم ممارسته على نواتهم ونوات غيرهم من المقموعين فى الوقت نفسه. والمدار المغلق لهذه التراجيديا هو المدار الذى يتعارض فيه الفاعل (السجان) الذى

توكل إليه مهمة العقاب، نائباً عن الدولة، والمفعول (السجان) الذى هو ضحية الدولة التى لا تؤمن بحق الاختلاف وتعدى حرية الفكر، خصوصاً ما يتصل منها بسياسة الحاكم المطلق الذى يتطابق والدولة التسلطية التى تغدو إياه أو يغدو إياها، فى المدار الذى يتناقض فيه حضور المثقف وحضور أبشع الأجهزة القمعية للدولة.

وتتشابه قصة "اقتلها" (المنشورة فى جريدة «الأهرام» صباح الجمعة الموافق السابع من أغسطس سنة ١٩٨١) والقصص السابقة من حيث إنها تنتسب جميعاً إلى عالم السجن من هذا المنظور. ولكنها تختلف عن مثيلاتها فى أمرين. أولهما أنها القصة التى أصبحت عنواناً على مجموعة كاملة من المجموعات القصصية لـيوسف إدريس، وذلك للدلالة الخاصة التى حرص الكاتب على إبرازها فى قصته التى جعلها أكثر من غيرها إبانة عن معنى مركزي يريد تجسيده فى الموازنة بين الفن والواقع. وبأنهيهما اختلاف بناء «اقتلها» عن غيرها من قصص السجن، خصوصاً من حيث الأفق المحصور لتعارضاتها المزبوجة. أعنى أنها قصة تضع السجين فى مواجهة السجان، ولكنها تتباعد بهذه المواجهة عن بؤرة المشهد، لا لشيء إلا لى تضع فى موضع الصدارة المواجهة بين السجين ونظيره السجين،

وتنتقل فعل القمع من السجنان إلى السجين لا على سبيل إعادة إنتاج القمع بالمعنى الموجود فى "العسكرى الأسود" مثلاً، وإنما على سبيل إضافة عنصر دلالى جديد، حاسم، فى سياق متغيرات الدوال القصصية نتيجة تغير العالم الخارجى الذى ينتجها، وهو عنصر الإرهاب الذى يمارسه المتطرف الاعتقادى باسم الدين.

والعنصر الجديد هو العنصر الخاص بحضور المتطرف الدينى الذى لا يقبل حق الاختلاف، ويستأصل المغاير له من الوجود بدعوى مطاردة الكفر ومعاقبة الملاحدة، ممارساً ما هو أبشع من عقاب السجنان الذى ينوب عن الدولة التسلطية، فالسجان يقتصر بعقابه على بعض الحياة التى يحياها السجين، حتى لو جاوز أثر العقاب البعض إلى الكل، أما المتطرف الدينى فيشمل بعقابه الحياة الدنيا والآخرة، ما ظل يدعى الإنابة عن الدين فى فعل تعصبه الاعتقادى. ولذلك لا نقرأ فى قصة "اقتلها" المواجهة بين المثقف والدولة ممثلة فى أقسى أجهزتها القمعية، وإنما المواجهة بين نوعين من المثقفين، كلاهما مضطهد من الدولة، ومسجون فى سجونها، لكن كليهما يحمل تعارضات ما هو خارج السجن إلى ما هو داخله، وذلك بالمعنى الذى تتحول به رمزية السجن إلى مرآة لما يحدث فى الواقع الذى ينتسب إليه السجن أو يشير إليه على جهتى التضمن والازم.

وتكتمل ترابطات العلاقات داخل القصة، مؤكدة متغيرات السياق الخارجى، وأهمها متغير عنف التطرف الدينى الذى أخذ يتصاعد منذ أن تحالف أنور السادات (١٩١٨-١٩٨١) مع الجماعات الإسلامية، وعلى رأسها جماعة الإخوان المسلمين للقضاء على بقايا النفوذ الناصرى والقومى، ومواجهة احتمالات المد الشيوعى على السواء. وقد اقترن هذا التحالف بقوة شوكة مجموعات التأسلم السياسى التى أشاعت مناخا من التعصب، أفضى على نحو متصاعد إلى الإرهاب. وقد رفعت هذه المجموعات شعار الدولة الدينية، وأعادت إنتاج القمع الذى وقع عليها من الأجهزة القمعية للدولة، وأشاعت التعصب بين أتباعها الجدد الذين تحولوا فى تطرفهم إلى قنابل عنف وأنوات قمع. وقد اقترن ذلك بالانقلاب على نظام السادات نفسه.

ومن المؤكد أن اغتيال السادات كان - فى سياقه التاريخى - أخطر العلامات على الأثر المدمر لتحول المتطرفين دينيا من الشبان إلى إرهابيين لا يترددون فى ممارسة أنواع العنف الذى يستأصل المخالفين.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تغدو نماذج هذا النوع من الشباب بعض شخصيات يوسف إبريس الذى شعر بمخاطر الإرهاب الدينى، واصطدم بممثليه فكريا، معلنا عن إدانة التطرف

والتعصب. وكان ذلك ضمن دعوته إلى الحرية الفكرية الملزمة للحرية السياسية في علاقتها بمجتمع مفتوح على الأفكار الجديدة والتجارب المتطلعة إلى المستقبل. ومن المفارقات الدالة ما سبق أن أشرت إليه من أنه نشر قصته «اقتلها» في جريدة «الأهرام» قبل شهرين فحسب من اغتيال السادات بواسطة أشباه الشاب الذي تلقى أمر القتل في القصة وتولى تنفيذه، وذلك في نوع من الإرهاب الفنى بفعل الاغتيال الذي نال من السادات نفسه، بعد شهرين فحسب من نشر هذه القصة - النذير.

ويمكن تلخيص علاقات السرد لقصة "اقتلها" في علاقة التضاد التي تصل بين فريقين متعاضدين من المعتقلين الذين يجاور بينهما القضاء المطبق للسجن، الفريق الأول ينتسب إلى الجماعات الدينية المتطرفة، والفريق الثانى ينتسب إلى الجماعات اليسارية، وذلك فى سياق من تعارض رموز الدولة الدينية والدولة المدنية. وينفصل الفريقان مكانيا بواسطة جدران السجن، فكل منهما زنازينه العازلة. وينفصلان كذلك فى فناء السجن وقت التريض، يباعد بينهما سور خشبى، لكنه سور لا يمنع من تبادل النظرة أو الكلمة فى تزامن الدخول أو الخروج. وتتولد علاقة إنسانية بواسطة هذا التبادل، بين مصطفى المنتسب إلى المجموعة المتطرفة دينيا وسوزان المنتسبة إلى المجموعة اليسارية.

وتقفز العلاقة الوليدة فوق أسوار التضاد الاعتقادي كالزهرة التي توشك أن تنبت في صحراء الجلب، خالقة نوعاً من إمكان التواصل بأكثر من معنى. لكن هذا الإمكان سرعان ما ينقطع، حين تصبح الصلة الوليدة ملحوظة من المجموعتين المتعادييتين، فيصدر أمير الجماعة المتطرفة أمره إلى مصطفى الذي لا يملك إلا السمع والطاعة، ومن ثم التنفيذ، فيقتل المرأة التي أضفى حضورها الواعد على حياته معنى لم يكن لها، ويخنق داخله احتمالات الإمكان الوليد التي بترها فعل الأمر: اقتلها.

ولا يمنع تلخيص القصة على هذا النحو المبتسر من ملاحظة تعدد مستوياتها، سواء من منظور علاقة التضاد التي تقابل بين المسجونين جميعاً والسجان، أو منظور العلاقة نفسها فيما تبرزه مجاورة الإخوة الأعداء المنتسبين إلى رؤيتين متصارعتين للعالم نفسه، أو منظور علاقة التراتب القمعي التي تصل بين الأمير وأفراد الجماعة التي ينتسب إليها مصطفى، في مقابل العلاقة المغايرة، الموجودة على سبيل الإضمار، بين سوزان وجماعتها.

أما المستوى الأول الذي يجمع بين اليمين واليسار في السجن فتقترن دلالته بتحول السجن إلى صورة مصغرة من الوطن الجمر الذي يعتقل أبنائه بعدالة قمعية لا تعرف التمييز بين

اليمن واليسار. وهى عدالة عرفتها السجون الناصرية فى التقليد الذى اتبعته السجون الساداتية، خصوصا بعد أن اصطدم السادات بطفائه من الجماعات الدينية الذين استعان بهم لضرب فصائل اليسار فى مصر. ويكتمل معنى هذا المستوى بالتقابل العدائى بين اليمن الذى تمثله الجماعات المتطرفة اعتقاديا واليسار الذى لا نعرف له تحديدا فى القصة إلا فى تضاده مع المجموعات المتطرفة دينيا، الأمر الذى يجعل من التضاد نفسه تقابلا بين دعاة الدولة الدينية القائمة على التعصب ودعاة الدولة المدنية القائمة على التسامح.

وغير بعيد عن هذا المستوى العلاقة بين كل من بطلى القصة مصطفى وسوزان والمجموعة المرجعية التى يستند إليها كل منهما، حيث المسكوت عنه من علاقة البطلة باليسار الذى تنتسب إليه، فى القصة، يقابل المنطوق به فى العلاقة بين البطل واليمن الذى ينتسب إليه. العلاقة الأولى التسامح فيها موجود على سبيل الإضمار، والتسليم بحرية السلوك مأخوذ مأخذ التسليم الذى ليس فى حاجة إلى النطق به. والعلاقة الثانية هى مقلوب الأولى ونقيضها، سواء من حيث علاقة الأدنى (الفرد) بالأعلى (الشيخ أو الأمير) حيث الطاعة المطلقة والإذعان لتنفيذ كل أمر.

ويفضى كل مستوى من المستويات السابقة إلى نظيره،
فى نوع من تجاوب الدلالات ومبادلة العلامات، وذلك على النحو
الذى يفرض نتيجة عدم التحقق فى علاقة الرجل (مصطفى)
بالمرأة (سوزان)، أو علاقة المرأة (سوزان) بالرجل (مصطفى).
فالمدار المغلق على كل المستويات السياسية والاعتقادية لا يبقى
إلا على مبدأ الواقع القمعى الذى يبتز مبدأ الرغبة وينقيه من
الحضور.

ومنطقى أن تبته تناقضات العلاقة بين السجان
والمسجونين لتبرز تناقضات العلاقة بين المسجونين الذين يؤمى
تنافرهم إلى تزايد هوة الصدع الكبير الذى حدث فى العالم
الخارجى للسجن. وبالنطق الفنى نفسه، تتباعد صلة المرأة
(سوزان) بجماعتها إلى علاقات الغياب، لتنفرد بعلاقات الحضور
صلة الرجل (مصطفى) بجماعته التى تتبنى بناء هرميا صارما،
تتجلى تراتبيته (بطيريكته) فى الاستجابة إلى الأوامر واجبة
النفاذ، الصادرة من الأعلى إلى الأدنى، حيث الطاعة قرينة
الإيمان، والتصديق قرين اليقين، والسؤال معصية، والتردد إثم،
والتنفيذ سبيل إلى الجنة التى وعد بها أمير التطرف أتباعه
الطائعين.

ومن هذا المنظور متعدد المستويات، يتم التركيز على

الجلاد الجديد (مصطفى) الذي يحل محل الجلاد (السجان) القديم، ويتحول الجلاد الجديد إلى ضحية لفعل قمعه فى الآلية القمعية نفسها، لكن من حيث هو مقموع بواسطة آلية الاتِّباع التى تصله بمن يأخذ عنه، أو يتلقى منه الأمر بالوجود أو العدم فى الحياة الدنيا التى هى سبيل إلى الحياة الآخرة. وحين يستجيب هذا المقموع إلى قامعه الذى لا يقبل منه سوى الطاعة، فى آلية الاتِّباع التى تقضى إلى العنف، فإن النتيجة هى انقلاب فعل القمع على فاعله. ولذلك يمارس مصطفى السجين العنف العارى للقمع على السجينة التى أحبها، فيقتل نفسه معنويا فى الوقت الذى يقتل من يحب ماديا .

وتروى القصة بواسطة ضمير الغائب الذى ينبو عن ضمير المتكلم، متباعدة عنه بما يؤدى إلى كشفه، مع الإبقاء على المراوغة التى تضع الراوى والبطل فى سياق من التوتر السردي الذى يدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد فى اللحظات الحاسمة من السرد. وهى اللحظات التى يستبدل مساقها الدافع الجديد إلى القمع بالدافع القديم، واضعا المتطرف المتعصب اعتقاديا موضع الجلاد القديم، مشيرا بذلك إلى تبدل أوجه القمع. وآية ذلك أننا حين نستمع إلى فعلى الأمر المتجاورين - «اقتلها وتوكل» - اللذين يصدرهما أمير الجماعة، مؤكدا التراتب القمعى

للعلاقة بين الأعلى والأدنى فى آليات القمع الجديدة، فإننا تلتفت إلى طبيعة المجاورة التى تُبرَّرُ فعل القتل بتأويل بشرى بالدين، وتؤكد التأويل البشرى للدين بفعل القتل. والهدف فى الحالين هو استبدال شعارات التعصب الاعتقادى للجماعات المتطرفة بشعارات الدولة التسلطية المدنية، والإبقاء على آليات القمع نفسها بعد تغيير مسمياتها. ولذلك لا ينبو فاعل القتل عن الدولة وإنما عن الجماعة الموازية لسلطة الدولة، والمناقضة لمجتمعها المدنى، ممثلة فى أميرها الذى يوكل إلى أتباعه مهمة استئصال من يرى فى حضوره خطرا على الجماعة.

وكالعادة، يلجأ يوسف إدريس إلى التركيز على وعى شخصية بعينها، هى شخصية المتطرف الدينى مصطفى، ويعالج هذه الشخصية معالجة تستبطن مشاعرها، وتنطق المسكوت عنه من خطابها، فيما يشبه دراسة الحالة بالمعنى النفسى الذى تستحيل به الكتابة إلى مرآة لتحولات وعى الشخصية المكتوب عنها، وذلك فى لحظة متوترة من الزمن النفسى الذى يستعيد ترابطاته الشعورية. ومن البداية إلى النهاية، نستمع إلى صوت البطل الداخلى وإلى صوت الراوى الخارجى منفصلين حيناً، متصلين فى أغلب الأحيان، لكن لا نفارق بحال من الأحوال طبقات وعى المتطرف التى تتفجر بما تنطوى عليه مبينة عن

تكوينه النوعى، واستجاباته العاطفية إلى الأنثى، فى موازاة استجاباته العقلية إلى أوامر شيخه. ونرى وعى المتطرف موزعا ما بين هذه الاستجابة وتلك داخليا. لا يخلو من نزوع إنسانى وتوتر مقيم، ينتج عن تضاد نفسى يقسمه بين نقيضين يتنازعا: الحياة البهيجة التى يجذب إليها حضور سوزان، والموت المقبض الذى يشده إليه خطاب الشيخ. أعنى ذلك الخطاب الذى يدفع مصطفى إلى أن يهمس لنفسه بقوله: «الناس لابد مجانين لتمسكهم بحياة هى خرقة بالية... مليئة بالأحوال والأقدار، لا تصلح حتى لتلميع حذاء». ويؤجج هذا التضاد النفسى التوتر الذى لا يستقر معه الوعى إلا على ما هو متجذر فيه أتباعا، لكن دون أن يغادره الإحساس بأن المرء حين يكون فى السجن - يقول مصطفى لنا نحن القراء المضممرين فى النص - لا يستعذب أبدا أى صبر، ويغدو فى انتظار اللحظة التالية، حتى لو لم تحمل أى خير أو حدث.

والإحباط الذى تُقَمِّع به أحلام السجين فى كتابة السجن، عادة، هو نفسه الذى يتكرر فى «اقتلها». لكن تضاف إليه خصوصية القامع الجديد. وهو الشيخ الذى ينفث سمه الزعاف فى أذن مصطفى، محرضا إياه على قتل المرأة بكلمات تخيلية تدفع إلى الفعل الذى لا روية فيه، كلمات تقول:

«توكل يا ولدى على المولى فلقد قتلت فيك كل ما
كان فيك... وهى بسبيلها لتأخذ كل ما تبقى لنا
فيك لتقتلنا هذه المرة كلنا. إنها عدوة. عدوتك
وعوتنا. ولا حياة لك أو ادعوتنا إلا فى مقتلها».

وتكتمل المخيلة بالإيهام بالمعصية التى اقترنت بطول أثر
(المرأة) الشيطان فى مصطفى الذى أصبح دمه حلالا، وحياته
مباحة للقتل، ما ظل ملوثا بغواية الشيطان التى لا نجاة منها إلا
بالقضاء على جمال المرأة الذى هو مصدر الفتنة وجمال العدو
وقوته. ولا تفارق المخيلة فى هذا الموقف منطق «إما... أو». أعنى
«إما» حياة مصطفى «أو» حياة الشيطانة التى أغوته. وقمعية هذا
المنطق لا تفارق قمعية الموقف الذى يتحدث فيه الشيخ المفرد
باسم الجمع، وينوب عن الدين كله، مقيما اتحادا تخيليا بين ما
يريده هو والعقيدة فى ذاتها، لا لشيء إلا ليستقر فى روع المريد
المقموع أن أمر الشيخ هو أمر الدين الذى لا يعصاه إلا كافر،
وإرادته هى إرادة العقيدة التى لا تقبل المناقشة أو التردد.
والنتيجة هى تحول المخيلة الكلامية إلى ممارسة للعنف بواسطة
الكلمات، وانقلاب الكلمات إلى يدين تمتدان إلى رقبة المرأة
(الشيطان) لتخنقها، وتستأصل وعود حضورها الذى ينتهى
بالوداعة نفسها التى ظلت تسم وجهها طوال السرد.

ولا يتركنا يوسف إدريس نخرج من وعى المقموع الذى تحول إلى قانع، بواسطة التطرف الاعتقادي، إلا بعد أن يُسَرَّبَ فى السرد، بواسطة الراوى، المفارقة التى تجعلنا ندرك تحول القاتل إلى أداة فى أيدي القتلة الحقيقيين، أولئك الذين خططوا لجريمة القتل ليشغلوا الانتباه عن هرب سبعة من كبار المتطرفين، أثناء انشغال الجميع بعملية القتل التى يقوم بها مصطفى الذى تحول إلى قنبلة، يفجرها قامعوه الذين اغتالوا إنسانيته قبل أن يصدروا إليه أمر القتل باسم الدين.

ولست فى حاجة إلى تكرار أن يوسف إدريس لم يكتب شيئا عن القمع الدينى فى كتابة السجن سوى «اقتلها» التى تظل تجربة وحيدة، فريدة، غير مسبقة أو مكررة فى كتابته. ولو نظرنا إلى القصة نفسها، من هذا المنظور، لاحظنا على الفور أن الدافع الخارجى إلى كتابتها يرتبط بالدافع الداخلى الذى تخلق فى سياق اجتماعى سياسى من تصاعد الحضور القمعى لمجموعات التطرف الدينى فى العالم التاريخى الذى تتولد منه وعنه الكتابة رمزياً. وهو العالم الذى أخذ يشهد الأثر التدميرى لهذه الجماعات ابتداء من سنة ١٩٧٤. وكانت النتيجة ظهور شباب من صنف «مصطفى» الذى تنور حوله تجربة «اقتلها» الفريدة، والذى حاول يوسف إدريس أن يغوص فى مكونات وعيه،

كى يتعرف تتابع وتداخل العمليات المفضية إلى ممارسة العنف العارى للقتل من ناحية، والعلاقة بين هذه العمليات وآليات التراتب القمعى الذى تتبنى عليه العلاقة بين الأمير والأتباع فى الجماعات الدينية من ناحية مقابلة.

ولم تكن كتابة يوسف إدريس تشغل انتباهها قبل ذلك بحضور مثل هذا الشاب، لسبب بسيط هو أن نموذجه لم يكن قد أصبح ذا حضور تدميرى شامل فى المجتمع. ولذلك، كانت كتابة يوسف إدريس، قبل ذلك، تشير إلى دعاة الدولة الدينية على سبيل الإشارة العابرة التى يقولها لنا الراوى فى «العسكرى الأسود»، على سبيل المثال، فى كلمات من قبيل: «فيما بيننا أيضا تتبادل التهم، التعصب يرد عليه بالإلحاد، والفاشية يرد عليها بالشيوعية»، أو يشير بها المسجون السياسى فى «مسحوق الهمس» إلى «منطقة الإخوان والمحبوسين احتياطيا وتحت التحقيق». ولكن بعد أن أصبح حضور أمثال «مصطفى» خطرا حقيقيا يهدد المجتمع المدنى، وعلامة دالة على تزايد قوة المجموعات الموازية للدولة المدنية والمعادية لها، كان على عدسة الكتابة أن تستدير إلى الفاعل الجديد للقمع باسم الدين، وتلتقط ملامحه الداخلية فى علاقته بأمره الذى يصدر له فعل الأمر بالقتل الذى يجاوز المفرد إلى الجمع.

وأحسب أن يوسف إدريس كان سابقا لغيره من الكتاب المصريين الذين لم يتعرض واحد منهم أو واحدة - فيما أعلم- لشخصية المتطرف دينيا، خصوصا ذلك الذى ينتقل من تعصب الفكرة إلى عنف الإرهاب. ولا أستثنى من ذلك نجيب محفوظ الذى لم يلتفت إلى حضور الشاب المتطرف دينيا، والمتحول إلى إرهابي، إلا بعد أن أصبح هذا الشاب ظاهرة خطيرة فى الواقع، زبعد أن سلط يوسف إدريس الضوء عليه فى قصته «اقتلها» التى كانت بمثابة الاستهلال القصصى لتصوير شخصية الشاب الإرهابي. وقد ظهرت نماذج هذا الشاب فى أعمال نجيب محفوظ، ابتداء من مجموعة «التنظيم السرى» (١٩٨٤) مرورا برواية «يوم قتل الزعيم» (١٩٨٥). وكان ذلك بعد اغتيال السادات التى أرهصت قصة يوسف إدريس بفعل اغتياله على نحو غير مباشر، قبل فعل الاغتيال نفسه بشهرين.

المهدى

مواجهة الأرباب .

المهدى ما بين الظاهر والباطن

«محلة الجياد» قرية غير عادية، الشوارع فيها تحمل أسماء والنور أرقاما، وحينما تشتد وقدة الحر فى القيلولة تنور عربات تجرها بغال حكومية ترش تراب الأرض بالماء، وعمدتها الذى يحمل رتبة «بك» رأس أسرة مقدارها خمس وعشرون ألفا من أربعين ألف نسمة هم جملة سكان البلد. هذا هو الظاهر البهيج لهذه القرية التى تنور فيها أحداث رواية «المهدى» القصيرة التى فرغ عبد الحكيم قاسم من كتابتها فى الرابع والعشرين من شهر سبتمبر سنة ١٩٧٧ فى برلين الغربية التى أقام بها مدة طويلة، وقد نشرت للمرة الأولى - مع رواية قصيرة أخرى هى «خبر من طرف الآخرة» - فى كتاب واحد، بعنوان «روايتان» عن «دار التنوير» ببيروت سنة ١٩٨٢، وأعيد طبعها للمرة الثانية فى كتاب «الهجرة إلى غير المألوف» وهو مجموعة قصصية، صدرت عن «دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع» بالقاهرة سنة ١٩٨٦.

ولكن هذا الظاهر البهيج للقرية سرعان ما يختفى عندما نعرف من العم على أفندى أن أسرة المشرقى، وهى أسرة العمدة

التي يرنّ صيتها في البلاد، تخاصمها على العمودية بون أمل
أسرة البيومي المشاكسة الشرسة. ولذلك أصبحت الحرب سجالا
بين الأسرتين، وانطوت القلوب على الحقد والضغينة، فما يكاد
يمر يوم إلا ويسقط قتيل أو تسمم ماشية أو تحرق دار، أو يقلع
زرع. وترتّب على ذلك أن أصبحت أنفاس العنف تزلزل البلد ليل
نهار، يزيد من إشعالها تزايد فقر الفقراء الذين تدفعهم الفاقة
إلى العنف الذي تتجاوب أصداؤه في الأرجاء المجاورة، ولم
تستطع الحكومة كبّحه. وكان ذلك هو المناخ الذي وجدت فيه
«شعبة الإخوان المسلمين» ما يبرر وجودها، ويبرّر دعوتها إلى
تغيير الأحوال، وتحويل القلوب إلى الإسلام، وجعل الغل والحرّد
غيرة على الدين، وألبست الشبان ملابس الجواله، واستبدلت
بالصراخ والشجار الهتافات الدينية المدوّية من مثل «الله أكبر والله
الحمد». هكذا، أصبح عنف الناس منظّمًا وموجّهًا، تبرر نظامه
وتوجهاته تأويلات لجموعة دينية محددة، مجموعة تستبدل
بمؤسسات المجتمع المدني تجمعاتها الخاصة، وتحل محل الدولة
المدنية في كل ما تراه يمس مصلحة الجماعة التي لا تعرف
الاختلاف، ولا تقبل المختلف أو تسمح له بحق الوجود المغاير أو
الحضور.

ويتصاعد الأحداث عندما يأتى إلى القرية المعلم عوض الله
عوض الله. وهو صانع شماسى، قبضى، اضطره عسر الحال في

مدينة طنطا، نتيجة ضالة العمل، إلى مغادرة غرفته الصغيرة، والانطلاق إلى القرى المجاورة بحثاً عن لقمة تطعمه وزوجته وطفليه، وحائط يأويه، إلى أن يجد فرجا، خصوصا بعد أن سدّت السبل في وجهه، وأجبره الإيجار المتراكم لأشهر عديدة على مغادرة غرفته التي كان يسكنها وأسرته، تاركا أوانيّه النحاسية وفاء لبعض دينه لصاحبة المنزل الطيبة «الست جبونه». وظل يمشى على الطريق الزراعى إلى أن حطّ رحاله فى قرية «محلة الجياد» منتظرا الرزق الضنين من الفلاحين الذين يخافون الوقوع فى حبال أبناء المدينة.

وعلى مشارف القرية، قابله «العم على أفندى» كاتب المجلس القروى، وهو رجل طيب القلب يقوم تديّنه على نوع من التصوف العملى لا يفارقه التسامح أو الرحمة، فتجاذب مع «المعلم عوض الله» أطراف الحديث، وعرف مأساته، فأصرّ على دعوته إلى منزله، واستضافته إلى أن يجد لأزمته مخرجا. وقبل الرجل الدعوة مرغما بعد أن أنهكه التجوال، وأتعبه الجوع. هو وزوجه وطفلاه اللذان امتلأ جسدهما بالدمامل. ولم يتردد «العم على» فى طلب عون «الأخ طلعت» المشرف على «شعبة الإخوان» فى القرية، بحثا عن مأوى يأوى عوض الله وأسرته، فتحمس «الأخ طلعت» للأمر، مؤكدا أن واجبهم البر بأهل الذمة،

واستئلاف قلوبهم للإسلام. ويوافق العمدة على منح دار خالية يملكها للعم عوض الله، بعد وساطة العم على والأخ طلعت اللذين أسلم لهما المعلم عوض الله أمره تماما، خصوصا بعد أن بلغ منه الإعياء مبلغا، وأمست الحمى بتلابيب جسده، وأخذت كوابيسها تقتحمه، محطمة إياه، سالبة لبّه، فلم يعد قادرا على فعل شيء سوى الانصياع إلى أوامر «الأخ طلعت» ومجموعة الشبان الضخام التي تحيط به، والتي قدمت إليه - في داره الجديدة - كتاب القرآن تأليفاً لقلبه، مع مجموعة من مذكرات حسن البنا الداعية الأول للإخوان المسلمين، وكتاب «من هنا نعلم» للشيخ محمد الغزالي، فضلا عن استمارات المحاسبة التي يكتب فيها الإنسان كل ما يفعل في يومه، مستغفرا ربه على ما يمكن أن يكون قد أساء فيه.

ولم يسأل أحد نفسه: هل يرغب الرجل، حقا، في أن يكون من المؤلفة قلوبهم للإسلام، أم أنه يساير الذين تحلقوا حوله خوفا منهم، أو حاجة إليهم، أو حتى نون وعى منه نتيجة الحمى التي أخذت وطأتها تنزايد عليه نون أن يهتم بصحته أحد. أما رجال الشعبة من أتباع «الأخ طلعت» فلم يكن يشغلهم إلا هداية هذا البائس الفقير المريض إلى الإسلام، وإعلان إسلامه في احتفال كبير، وذلك بعد إشهار إسلامه رسميا في المحكمة الشرعية

بمدينة طنطا . وكان لهم ما أرادوا ، وأعدوا للاحتفال كل شيء ، كي يطوفوا بالقرية كلها فى موكب كبير ، يحضره ممثلو الإخوان من كل مكان ، وينتهى الموكب إلى المسجد لصلاة الجمعة ، مصطحبين المعلم عوض الله الذى أصبح اسمه « الشيخ عوض الله المهدي » على حصان أبيض . ولم يهتم أحد ، مع تصاعد الحماسة المتطرفة التى أبداها « الأخ طلعت » بأن الرجل زائغ العينين وأن الحمى قد أفقدته وعيه . وعندما يلفت الراوى انتباه الأخ طلعت إلى أن الرجل يبدو مريضا ، شديد الشحوب ، تكون إجابة الأخ طلعت : « لقد أضاء الإيمان قلبه » .

أما المعلم عوض الله فقد غاص فى بئر عميق من هلاوس الحمى ، وبدا كما لو كان قد وقع فى شبكة الأخ طلعت كالفأر الذى سقط من السقف ، فأصبح رجلا من أهل الذمة يراد تأليف قلبه للإسلام ، وأصبح إدخاله إلى الإسلام أولاً أهم من العناية بصحته ومعالجة الحمى التى تقتله تدريجيا ، بل تفقده الوعى إلى الدرجة التى أخذ يتقمص معها شخصية المسيح قبيل صلبه ، فى موازاة رمزية لا تخطئها العين ، وينطق جملا من كلمات المسيح الأخيرة عن الساعة التى يتمجد فيها الابن ، حين يسلم إلى أيدي الطغاة .

ويمضى الحال على هذا المنوال ، لا يهتم أحد بتدهور

الوضع الصحي للرجل الذي صرغته الحمى. وحتى عندما يهمس أحد شبان الإخوان إلى «الأخ طلعت» مرعوبيا: «إن الرجل مريض، إنه فى الحقيقة يموت» فإن الأخ طلعت يتجهم وجهه، ويرد بصوت حاسم: «لابد أولا أن يتم الاستعراض الذى تنتظره حشود الإخوان، وبعد ذلك أيها الأخ سوف نعرضه على طبيب».

ويتعاون ثلاثة من شبان الإخوان الأشداء على إلbas الرجل ملابسه، ويحوطه الثلاثة الذين أسلمهم جسده نون أدنى معارضة وهو يرتعد. ويندفع الجميع إلى الموكب الصاحب، الهائج، العنيف، واضعين المريض الغائب عن الوعى على فرسة العمدة البيضاء التى أمسك بزمامها أحد الشبان الثلاثة، بينما تولى زميلاه تثبيت المريض على ظهر الفرس من كلا جانبيه. وتمضى الفرس بالضحية المصلوية عليها إلى حتفه المنتظر، لا يابه أحد بدلالة وجهه الأحمر، أو فمه المزبد، أو العينين الزائغتين اللتين لا تريان إلا ما تصوره لهما الحمى. وحينما ينزلونه عند باب المسجد، ينكفى على وجهه فاقد الوعى تماما، فيصرخ الناس فى جنون: «لقد مات المهدى». وتتعالى الهتافات المدوية، لكن نون أن ينتبه أحد إلى زوجة الضحية التى تسلك وسط الجموع، وألقت بنفسها على زوجها (المهدى!؟) وأخذته فى صدرها، وهى تصلى فى حرقة: «باسم الرب يسوع المسيح». وترسم على صدرها علامة الصليب.

هذه هى رواية المهدي التى أقسدتها بتلخيصى الذى قد لا تكون هناك ضرورة له. ولكنه - على الأقل - يصلح لأن يكون مدخلا إلى تحليل هذه الرواية التى أراد بها صاحبها أن تكون احتجاجا على بداية تصاعد تطرف الجماعات الدينية فى مصر، وجنوحها إلى العنف تأكيدا لحضورها السياسى، وفرضا لتأويلاتها التى لا تقبل الاختلاف ولا تعترف بوجوده أصلا. وكانت اعتداءات هذه الجماعات على المجتمع المدنى فى مصر قد بدت واضحة تماما فى عيني عبد الحكيم قاسم، عندما كتب روايته أواخر العام السابع والسبعين، أثناء غيابه عن مصر وإقامته فى ألمانيا، بعد أن أرقته أخبار هذه الجماعات وما سمع عن تصعيدها العنف الذى بدأت جماعة الفنية العسكرية (شباب محمد) سنة ١٩٧٤، وذلك فى المتوالية التى وصلت إلى جماعة التكفير والهجرة سنة ١٩٧٧، السنة نفسها التى فرغ عبد الحكيم قاسم فى نهاياتها من روايته الرافضة لتطرف هذه الجماعات وجنوحها إلى العنف، والسنة نفسها التى انتهى فيها تحالف السادات والجماعات الإسلامية فى أعقاب زيارته القدس، ومن ثم توتر العلاقات بين هذه الجماعات والدولة، إلى أن انتهى الأمر باغتيال السادات سنة ١٩٨١.

وتفعل ذلك رواية عبد الحكيم قاسم بادئة بأمرين غير منفصلين. أولهما أن الروائى - فى «المهدي» - يعود إلى عالم

القرية الذي هو أعرف به، مؤكدا خطورة البور الذي تقوم به جماعات التطرف الدينى فى القرى قبل المدن، أو فى علاقة القرى بمراكز هذه الجماعات فى المدن. والنقطة التى تتحرك بها هذه الجماعات بين القرية التى تجرى فيها الأحداث بمحافظة الغربية، ومدينة طنطا عاصمة المحافظة، والقاهرة عاصمة القطر، هى نقلة بين فضاءات يعرفها كل المعرفة المؤلف المضمهر الذى يتقمص شخصيته الراوى ويحكى على لسانه. وكما يعرف هذا المؤلف المضمهر عالم القرية الذى ولد فيه، وانطلق منه، وكتب عنه، فإنه يقوم بالتركيز على جماعات «الإخوان المسلمين» بون غيرها، وذلك بوصفها - أولا - الجماعة الأم التى ابتدأ منها أو تفرعت عنها، أو تولدت فى موازاتها، مجموعات التطرف الدينى اللاحقة. وكان ذلك فى السياقات التاريخية التى بدأت بتأسيس حسن البنا لجماعة «الإخوان المسلمين» فى مدينة الإسماعيلية سنة ١٩٢٦، حيث كان يعمل، وذلك قبل انتقال الجماعة إلى القاهرة سنة ١٩٢٢ وبداية اتساع نفوذها، واستمرار هذا الاتساع إلى أن انقطع نتيجة الاصطدام بالعهد الناصرى، ثم العودة مرة أخرى، إلى النشاط العلنى مع الانقلاب الساداتى على العهد الناصرى.

وقد عرف عبد الحكيم قاسم المختفى وراء شخصية الراوى جماعة الإخوان المسلمين فى شبابه الباكر، وانضم إلى إحدى

شعبها فى مدينة طنطا أيام دراسته الثانوية، كما يقول على لسان الراوى الذى هو إياه، ولكنه لم يستمر فيها طويلا، نتيجة نفوره - فيما يبدو - من عنف الدعوة إلى دين يأمر بالسماحة والمرونة والتعاطف. وانقطعت صلته بالجماعة نهائيا عندما ذهب إلى الجامعة (فى مدينة الإسكندرية) واستهل عهداً جديداً من الوعى المعرفى والخبرة اليسارية، والإدراك العميق بضرورة المجتمع المدنى القائم على معنى التنوع وحق الاختلاف وحرية التفكير.

ولم يكن مصادفة - والأمر كذلك - أن يحافظ الراوى - فى «المهدى» - على الاسم القديم الذى ظهر به فى رواية «أيام الإنسان السبعة». وهى الرواية الأولى التى قدمت عبد الحكيم قاسم للحياة الثقافية العربية خير تقديم. ولكن «الولد عبد العزيز» - قناع عبد الحكيم قاسم - فى روايته الأولى الذى بدأ صغيرا بريئا «أيام الإنسان السبعة» (التى يمكن أن نعتها رواية من روايات السير الذاتية أو النشأة فى الوقت نفسه) أصبح شابا جامعا ناضجا واعيا فى رواية «المهدى»، ينتقل ما بين قريته التى ولد فيها وقرية «محلة الجياد» بحيلة روائية ذات صلة بعمه «على» الذى استقر فى قرية «محلة الجياد» التى عمل كاتبا بمجلسها القروى. وهى حيلة تتيح للراوى أن يتابع الأحداث التى شاهدها، أو سمعها، أو التى اضطر إلى أن ينسحب منها، كما تتيح له فى

الوقت نفسه تأكيد معرفته بالمشرف على شعبة الإخوان المسلمين الذى كان معه فى المدرسة الثانوية بمدينة طنطا، عاصمة المحافظة التى تجمع بين «محلة الجياد» وقرية الراوى الأصلية القريبة من طنطا، مستقر السيد البدوى الذى تهفو إليه قلوب «إخوان الطريق».

وليس ببعيد عن هذا السياق، استعادة ما كان فى «أيام الإنسان السبعة» من ممارسات «إخوان الطريق» التى انتسب إليها الحاج كريم، والد عبد العزيز، تلك الجماعة الصوفية التى يندفع أصحابها إلى نجدة الملهوف، ومعاونة المحتاج، ورعاية المريض، متميزين بتسامحهم النبيل، وإيمانهم العميق بأن رحمة الله تسع كل شىء، وأن ملكوته الرحيم يقبل كل عباده بلا تمييز، وأن زهدهم ليس انعزالا عن الدنيا، أو تعاليا على أقرانهم، وإنما محاولة متواضعة لاستشراف عالم آخر، وراء عالم الحياة اليومية المحدود، عالم لا نهائى، يفجرُ الأشواق ويزحم القلوب بالوجد، ويغمر النفوس بالرضا والحبور.

أمثلة «المهدى»

إذا كان «العم على» يمثل حلقة الوصل بين قرية الراوى «عبد العزيز» و«محلة الجياد» فإنه حلقة الوصل بين «محلة الجياد» و«إخوان الطريق» من عشاق «دلائل الخيرات» و«بردة البوصيرى» وغيرها من كتابات المتصوفة الذين أخذت جماعة «الإخوان المسلمين» تراحمهم، وتضيق عليهم الخناق فى القرى. والدلالة التمثيلية التى ينطوى عليها حضور «العم على» موصوله بجماعة التصوف العملى التى تومئ إلى المعانى السمحة للممارسة الدينية، مقابل التعصب الذى يجسده سلوك الجماعة التى ينقض تصلبها حضور شخصية الشيخ «سيد الحصرى» الذى يغدو رمزا خالصا للتسامح والصفاء الروحى والرحابة العقلية للممارسة الدينية الإسلامية. ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن قطب إخوان الطريق الصوفى فى «محلة الجياد» هو الشيخ سيد الحصرى، الذى نقرأ وصفه فى «المهدى» على النحو التالى:

«رجل سكوت، خفيض الصوت يكاد حديثه أن يكون همسا، لكن كلماته تبقى فى النفس وتحط

الصمت على فوران خاطر. وهو مضطجع
العينين، ضعيف البصر لا يكاد يرى، وهو جاف
كفرع سنط. معوج القامة بما يحمل من لفائف
الحصير وينور بها فى البلاد، يعتلها على خاصرته
أسفل ظهره، وكفاه خشنان كمخيلين من كثرة ما
يدك السمار فى الخيوط فى صنعة الحصر.

هذا الشيخ هو نفسه الذى قابلناه باسم «الشيخ سيد» فى
قرية «محلة منوف» فى رواية عبد الحكيم قاسم الأولى «أيام
الإنسان السبعة». لكن اختلاف اسم القرية تنداح أهميته نتيجة
تكرار الأوصاف نفسها، حيث نقرأ فى «أيام الإنسان السبعة» ما
يشير إلى صنعة «الشيخ سيد» على النحو التالى:

«حصر جميلة صنعها الرجل الصالح سيد من
محلة منوف... كسير العينين لا يكاد يرى، كسير
الصوت لا يكاد همسه يسمع، لكن بيديه خشونة
وصلابة غريبة كأنهما أظلاف، ربما ذلك من كثرة
ما تدكّان السمار على الخيطان فى مهنة
الحصر».

ولا ينفصل عن ذلك التجاوب السياقى شعيرة «الحضرة»
التي أصبحت تقام فى «محلة الجياد» بعد انقضاء صلاة العشاء

من يومى الأحد والخميس، حيث يتنادى الإخوان، أمساهم الله بالخير، إلى بيت الشيخ سيد الحصرى، ويجتمعون إلى دلائل الخيرات وبردة الأباصيرى، ليأخذوا من التلاوة الحظّ المقدور، وبعدها يترحمون ويقرأون الفواتيح فى الختام، ثم يأتسون بحديث ودود «تبقى ذبالاته معهم حين يؤون إلى مضاجعهم». وهى الشعيرة نفسها التى كنا نطالعها فى «أيام الإنسان السبعة»، حيث نقرأ: «وليلتا الجمعة والاثنين من كل أسبوع ليلتان مباركتان نقرأ فيهما دلائل الخيرات وبردة البوصيرى وتكون حضرة مباركة». وهى الحضرة التى «تنتهى بقراءة الفواتيح فى الختام: الفاتحة للأربعة الأقطاب، الأربعة الأنجاب، والأربعة خلفات، الفاتحة لأهل السماح وإخوان الطريق، الفاتحة للمرضى والمكروبين والموتى، والخاتمة للنبي بصوت قوى جهورى احتراماً وتبجيلاً».

ولا تنفصل دلالة استعادة إخوان الطريق من «أيام الإنسان السبعة» عن دلالة تحولات الزمن فى علاقته بالبشر الذين تتغير تجمعاتهم، كما تتغير أوضاع التراتب بين طوائفهم، نتيجة التغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية فى آن. وإذا كانت «أيام الإنسان السبعة» مرثية عذبة للعمر الجميل الذى انقضى بموت «الشيخ كريم» وأقول عالمه بكل ما ينطوى

عليه، ومن ثم أقول علامات التسامح والمحبة التي أُرست دعائمها الجماعة التي كان «الشيخ كريم» راعيها وسندها، فإن «المهدى» تضع هذه الجماعة موضعاً هامشياً، مؤكدة معنى الأقول، ولكن بعد أن تضيف إليه ما يبعث الحنين إلى ممارسات التسامح، وما يثير الأسى على غياب إخوان الصفاء، خصوصاً بعد أن ظهرت الجماعة المناقضة التي أخذت تذكّر بسابقتها على طريقة: الضد يظهر حسنه الضد.

هكذا، تستبدل صدارة السرد في «المهدى» بالجماعة الدينية القديمة جماعة دينية جديدة، مرتبطة بمتغيرات الزمان، جماعة لم تكف بمزاحمة الجماعة القديمة، بل أخذت تنفيها إلى دائرة البدعة والضلالة، كي يخلو لها الطريق لفرض تأويلاتها الدينية البشرية بوصفها التأويلات التي تجسّد صحيح الدين وثوابته. ولا تتفصل هذه التأويلات عن الممارسات العملية التي أخذت تملأ الدنيا بصخبها وحرصها على الشكليات، ممارسة نوعاً مغايراً من الدين الذي يتميز بجهامة دعاته، وذلك من منظور السرد الذي كان يدفع الولد عبد العزيز، في «أيام الإنسان السبعة» إلى النفور من أمثال هؤلاء الدعاة، نتيجة ألفته عالم الممارسة الروحية السمحة لجماعة «الحاج كريم». ولذلك ما كان يطيق الواعظ «...ذلك العملاق الهائل الذي يقف وسط جمع

الفلاحين، يصرخ بأعلى صوته، ويقول أشياء مرعبة عن نار الجحيم وعن الكاذبين والسارقين والزانيين».

والممارسة الدينية التي يراها الشاب عبد العزيز في قرية «محلة الجياد» - بعد أن تغيرت الأحوال حوله - لم تكن بعيدة في صرامتها عن غلطة الشيخ العنيف في «أيام الإنسان السبعة»، بل كانت بمثابة الشكل المتطرف لسلوك هذا الشيخ، وبمثابة الحد الأقصى الذي يمكن أن يؤدي معه التعصب إلى الكارثة التي تصوغ رواية «المهدي» أمثولتها. وكانت هذه الكارثة - الأمثلة قرينة لوازم المعنى الذي قصد إليه الشيخ الحصرى (ممثل «أهل الطريق» وقطبهم) عندما وصف أهل قرية «محلة الجياد» أو جماعة الإخوان المسلمين فيها بأنهم «قوم مسرفون».

وليس من الضروري - في دلالات الأمثلة - أن تكون قرية «محلة الجياد» قرية موجودة حقيقة في قرى الدلتا المصرية القريبة من طنطا، فالأكثر أهمية هو الدلالة الروائية للقرية من حيث هي مواز رمزي لما قد حدث أو يحدث، أو حتى يمكن حدوثه في الواقع، فقد علمنا أرسطو أن منطق الفن هو منطق المحتمل بالضرورة. ويعنى ذلك - بالقدر نفسه - أنه ليس من المحتم أن تكون هناك «شعبة إخوان مسلمين» في قرية «محلة الجياد» أو أن هذه الشعبة - إن وجدت - قد فعلت ذلك في أحد الأعوام،

فالأكثر أهمية من وجود الحدث الروائي أو عدم وجوده، هو دلالة حضوره على احتمالات سلوكية، لها نظائرها الواقعية التي يمكن أن تؤدي إلى كارثة اغتيال إنسان برىء، وإجباره على تحويل دينه، لا لشيء إلا لأن حظه التعس أوقعه في شباك مجموعة من المتطرفين دينياً.

وأتصور أن هذا البعد من دلالة الأمثلة - في رواية «المهدى» - هو سبب الالتباس المتعمد في الإشارة إلى زمان الرواية، وذلك من المنظور الذي يحقق بعض صفات التجريد الملازمة لبنية الأمثلة من ناحية، وبعض صفات التعميم المرادفة لمغزاها من ناحية موازية. وبلغت الانتباه، في هذا السياق، أنه بالقدر الذي يتحدد به مكان الأحداث في «المهدى» ويتعين في قرية «محلة الجياد» القريبة من مدينة طنطا، عاصمة محافظة الغربية، في وسط الدلتا، فإن هذا التحدد لا يتعين بالقدر نفسه في الصلة بين الزمن الداخلي لأحداث الرواية والزمن التاريخي الذي يشير إليه، وإنما يحدث نوع من الالتباس المتعمد، ناتج عن ازواج مقصود في الإشارة إلى الزمن.

فهناك، على المستوى الأولى للإشارة الزمنية، العلامات التي تؤكد أننا في الأربعينيات، أو حتى بداية الخمسينيات، حين كانت الدولة تسمح رسمياً للإخوان المسلمين بالعمل العلني، ومن

ثم إنشاء الشعب فى المدن والقرى. وهو الأمر الذى تم تحريمه تماماً بعد أن اصطلح «الإخوان المسلمون» بحكومة ثورة يوليو ١٩٥٢، خصوصاً مع أحداث أزمة مارس ١٩٥٤ التى وصلت فيها أزمة الديمقراطية للثورة الجديدة إلى ذروتها الحاسمة، ومن يومها أخذت حدة الصراع بين حكومات الثورة الناصرية والإخوان تتزايد، ووصل الأمر إلى حد محاولة الاعتداء على جمال عبد الناصر فى ميدان المنشية فى أعقاب أزمة الديمقراطية. ولذلك يمكن أن نفهم من سياق الرواية أن زمنها هو زمن الأربعينيات، حيث علامات حضور العمدة وممثلى الإخوان والصلاة على الحسير الأبيض، مقابل علامات غياب ممثلى هيئة التحرير أو الاتحاد القومى أو حتى الاتحاد الاشتراكى، كما نفهم أن الرواية - من هذه الزاوية - تشير إلى زمن قديم، تتولى عدم تعيينه أو تحديده بقصد يرتبط بطبيعة الأمثلة التى تتبنى عليها. ويبدو الأمر - من الزاوية نفسها - كما لو كانت الرواية تعتمد أن تروغ من الإشارة المباشرة إلى زمن السبعينيات فتستبدل به ظاهرياً زمن الأربعينيات، زمن «الشماسى» التى كان عماد الريف وأعيانه يجنون فيها وجاهة وظلاً، زمن عربات «رش المياه» التى تجرها البغال، زمن الطرايش والمدرسة الإلزامية والمحاكم الشرعية.

ولكن الرواية - من ناحية مقابلة - تستخدم بعض
العلامات المقابلة التي تشد الرواية إلى الزمن الخارجى لنشرها،
وذلك على نحو تغفو معه هذه العلامات أشبه بالقرينة التي تلفت
الانتباه إلى وجه التمثيل بين زمانين، زمن رمزى للقص وزمن
واقعى خارجه. الزمن الأول هو زمن يرتبط بماض بعيد نسبيا،
على سبيل مراوغة الرقابة التي هى إحدى بوافع الأمثلة، من
حيث هى استراتيجية خطاب مقموع، لا يستطيع أن ينطق
مباشرة مراميه أو مقاصده. والزمن الثانى الذى يواكب نشر
الأمثلة هو الزمن المقصود بمناوشتها، أو المقصود بتوجيهها
النقدى لتعصبه الذى يفضى إلى ممارسات متطرفة قمعية. وهذا
الزمن الثانى هو الزمن الذى تشير إليه القرينة التى تتجلى فى
علامات تشير إلى كتاب «من هنا نعلم» للشيخ محمد الغزالى، أو
تشير إلى زمن «الطاقية الباكستانية» التى يضعها سعيد على
الرأس دلالة «على علاقة قوية بدولة باكستان الإسلامية» التى لم
تبرز فى الوعى العام بتياراتها الدينية المتشددة إلا فى موازاة
الزمن الساداتى للسبعينيات.

ويقدر ما يرتبط ازواج الدلالة فى أمثلة «المهدى»
باستراتيجية الخطاب المقموع التى يجسدها بناء الأمثلة،
خصوصا فى مثل هذه السياقات، فإنه يرتبط بوجه آخر من أوجه

ثراء هذا النوع من الأمثولات. أقصد النوع الذى يتيح له صفات التجريد التى يتضمنها تعدد الإشارة الزمنية، ومن ثم الوصل بين الماضى والحاضر والمستقبل فى دائرة الإمكان، أو المحتمل بالضرورة. ولذلك يمكن قراءة رواية «المهدى» على أنها إشارة إلى الكوارث التى وقعت فى الزمن الماضى نتيجة السلوك المتعصب للمتطرفين دينياً، كما يمكن أن نقرأها على ما هى عليه بالفعل، بوصفها إدانة موجهة إلى السبعينيات الساداتية التى تصاعدت فيها تيارات التعصب الدينى، وتحولت إلى ممارسات عنف قمعية. وأخيراً، يمكن أن نقرأها بوصفها نذيراً لتكرار الكوارث المشابهة لكارثة المهدى إذا استمرت جماعات التطرف الدينى فى ممارسة تعصبها الاعتقائى أو تصلبها التأويلى، ومن ثم بوصفها إشارة إلى المحتمل الذى لا بد أن يقع حين تقع مبررات حدوثه.

وسواء قرأنا الرواية فى إشارتها إلى الزمن الساداتى الذى قصدت إليه، أو إلى الأزمنة الموازية التى ألمحت إليها على سبيل التضمن أو اللزوم، فإن النتيجة واحدة على مستوى تجاوب أبعاد الدلالات الدينية الاجتماعية السياسية. ولكن يبقى أن البعد الدينى للأمثلة له تعيينه فى سياق فعل القراءة الذى يصل بين دوافع الإنتاج (أو الإرسال) وعلاقات الاستقبال المتوقعة فى الزمن الساداتى، خصوصاً حين يؤدى الفساد السياسى إلى

أزمة اقتصادية، ويؤدي كلاهما إلى ظهور البدائل المتطرفة التي ترفض الدور المفسد للدولة والحضور العاجز لمؤسسات المجتمع المدني.

ومن هذا المنظور، فإن البعد الخاص بالدلالة الدينية لأمثلة «المهدى» يشير إلى التطرف الذي بدأت متوالياته مع ممارسات جماعة «الإخوان المسلمين» في السبعينيات، تلك الممارسات التي قصدت الرواية إلى تعريضها والكشف عن الاحتمالات الخطرة لتصاعدها. وكانت أداة الرواية في ذلك تمثيل التطرف بما يجسده فنيا، وما يكشف عن النتائج المحتملة للتعصب رمزياً، واستخدام الإشارة إلى نقائص التطرف والتعصب لإبراز الحضور السامع للتأويلات الدينية التي تظل من التعصب الجامد أو التطرف الأعمى الذي يؤدي إلى تساقط الضحايا الأبرياء.

تعارضات حدية

تفرض وظيفة الأمثلة طبيعة بنيتها فى رواية «المهدى» من الزاوية التى تتبنى بها الرواية على تعارضات متوازية، هى بمثابة لُحمة البناء السردى وسدأه. وأبرز هذه التعارضات ثلاثة. يتصل أولهما بطريقتين متقابلتين فى فهم الدين وتؤيله بما ينعكس على أفعال الممارسة الحياتية. ويرتبط ثانيها بالعلاقة بين المجموعة الدينية الضاغطة اجتماعيا وسياسيا من ناحية وممثل الدولة أو السلطة السياسية الفاسدة من ناحية مقابلة. ويقترن ثالثها بالتعارض الحدى بين المثقف المدنى داعية تحديث المجتمع والدولة والمثقف الدينى داعية الدولة الدينية القائمة على التعصب للمذهب أو التأويل المختار من مجموعة بعينها.

أما التعارض الأول فهو تعارض جماعة «إخوان الطريق» التى اتخذت ما يمكن تسميته بالتصوف العملى (الشعبى) طريقا للحفاظ على دينها، وتحويل هذا الدين إلى قضاء لا محذور من الرحمة والتكافل والتسامح والتواضع وقبول المختلف، وذلك مقابل جماعة «الإخوان المسلمين» التى يبدو من سلوك المشرفين على شعبتها فى «محلة الجياد» أنها اتخذت طريق الاتباع والانضباط

ورفض الاختلاف والحرص على المظاهر الشكلية سبيلا للحفاظ على وحدة الجماعة. ونرى هذا التعارض ممثلا في نظرة كل من الجماعتين إلى الأخرى، والسلوك العملى لكل واحدة منهما فى القصص، ومن ثم موقف كل منهما من «المعلم عوض الله» الذى أسهم واحد من الجماعة الأولى - إخوان الطريق - فى توريطة - بحسن نية - مع الجماعة الثانية.

أما أعضاء جماعة «إخوان الطريق» فإنهم يعرفون أنفسهم - على لسان شيخهم - بأنهم معشر شيعهم الانكسار، وشعارهم قول الحبيب المصطفى صلعم: اللهم أحيى مسكينا وأمتنى مسكينا واحشرنى فى زمرة المساكين. وهم يرون أن الله قسم الأفعال، وخلق بالعبد أن يختار أقلها جلبه، كى يعم السلام ولا يورق القلوب الفزع. وطبيعى أن يختلف فهم هذه الجماعة للدين وتأويلها له عن الجماعة المقابلة، خصوصا بعد أن رأوا أن أعضاها يختارون الجلبه، ولا يطيقون المخالفة، ويورقون القلوب بالفزع، ولا ينتابهم الشك فى تأويلاتهم الدينية، ولا يميلون إلى طرح الأسئلة، ويسارعون إلى اتهام مخالفهم فى دينهم، كأنهم وحدهم الفئة المهتدية، الناجية، وغيرهم من الممزقين الحائرين الذين ينتسبون إلى الفئة الضالة.

والمسارعة إلى الاتهام واضحة فى الخطاب الذى يستخدمه

«الأخ طلعت» وأتباعه. وهى تتجلى على نحو خاص فى اللقاء الذى يتم بين هذا الأخ وعلى أفندى الذى كان عائدا ذات مساء من ليلة الحاضرة مع إخوان الطريق عند الشيخ سيد الحصرى. ويعد أن رد على أفندى السلام، قال له طلعت: أود لو تتأدينى بالأخ فهذا أقرب إلى القلب، ودعاه إلى أن يتردد على شعبة الإخوان، تلويحا له بالانضمام إليهم، فشكره على أفندى، مؤكدا له على سبيل المجاملة أن الشعبة فى قلوبهم جميعا، لكنهم معشر يؤثرن الاجتماع حول دلائل الخيرات وبردة الأباصيرى، فيعاجله طلعت بالقول: قرآن الله أولى وأنفع. وعندما يرد على أفندى بأن كل كلمة طيبة فيها نفس من أنفاس الله، تأتى الإجابة الحاسمة التى تدين «هلوسة الدراويش» الذين لا يمكن أن يكونوا أولياء لله وعثرة لرسوله، وأن القول بذلك «وثنية». ويأمر طلعت على أفندى بشكل تعليمي: اقرأ قرآنا، فيرد عليه على أفندى مستنكرا الأسلوب الأمرى بقوله: إننى أملا قلبى حبا.

هذا المنطق الحدى الذى لا يعرف إلا النقائض المتعادية هو السبب الذى يترتب عليه الخطاب الجهورى الذى يجنب انتباه البسطاء، ويشدهم إلى أبناء جماعة «الإخوان» الذين يصفهم سعيد - أخو طلعت - بأنهم فتية آمنوا بربهم، رهبان بالليل فرسان بالنهار. لكنهم رغم ذلك كله لا يرون سوى وجه واحد

الحقيقة، وتؤويل واحد للنص الدينى، وحرص كامل على المظهر الشكلى. هكذا، علّقوا اهتماما كبيرا على إشهار إسلام عوض الله، ودعوا أقرانهم من كل حدى وصوب، وأحالوا أنفاس البلد إلى أنفاس صاخبة عنيفة، وأخذوا يركلون الأرض بأقدامهم ويملاون الدنيا ببحّات صدورهم، الأمر الذى رآه قطب الجماعة المقابلة بمثابة زعر يسقط الفرائض عن المكلفين، ويمثابة عنف مزلزل يقضى على إمكان الإيقاع المتحدر الهامس للأرواح السمحة.

ولذلك يتصاعد توتر الشيخ سيد الحصرى عندما تقلب جماعة الأخ طلعت الدنيا احتفالاً ببر أهل الذمة، واستئلاف قلوبهم للإسلام فى شخص المعلم عوض الله، خصوصاً بعد أن أطاح صخب الاحتفال بهوء الحضره، فيقول: «هذا الصخب الشديد يثقل على القلب ويطمس البصيرة، لا يستطيع الإنسان أن يرى ما وراءه من الخير». وعندما يجيبه على أفندى بأنه صخب «جمع يتلى فيه القرآن» يجيبه الشيخ سيد الحصرى ممثلاً بالاعتناع: «هذا الصخب ينفى الحكمة عن القراءة، وهذا العنف فيه مظنة الإكراه». وتفاجئ الكلمة على أفندى، وتضعه على نحو مباشر موضع الاتهام لأنه هو الذى أسلم المعلم عوض الله للأخ طلعت المشرف على شعبة الإخوان فى «محلة الجياد».

فيسأل الشيخ سيد عن مقصده، ويأتيه صوت الشيخ الهادي الذي لم يكن أبدا هكذا حاسما قاطعا:

«نعم يا أخي، أجد في هذا الصخب الإكراه، بل إنني أجده حينما تقرئ أخاك السلام بصوت أعلى مما يكفي لإسماعه ولبيان قصدك إليه. أجده حينما يلقي الواحد بدعوته على ضيفه حتى يوقعه في الحياء ويحوشه عن التائب، أجده حينما يسرف المخطئ في الاعتذار عن فعله فيخجل المتأذى من إظهار وجعه. في هذه المواضع أجد الإكراه، وأجد في الناس ناسا ضعافا يقعون في العذاب».

وعندما يرد على أفندي على ذلك بأن المعلم عوض الله لم يكره على شيء، وإنما اختار الإسلام طوعية، تأتي إجابة الشيخ سيد بصوته المتهدج بأن هذا كله إكراه حتى لو كان غير مباشر، وأنه «يجد سكة العبد للصالح في رب يعرفه ويرتضيه ويحبه». ويؤكد كلامه بتكراره، كي يثبت المعنى المقصود في الأذهان، لكنه لا يمضي في المناقشة طويلا، بل يوقفها بإعلان عجزه عن المعرفة اليقينية، ويطلب من إخوانه قراءة الفاتحة، كي ينور الله بصائرهم، خصوصا بعد أن تشابهت الأشياء. وينفرط عقد جماعة إخوان الطريق، ويمضي كل واحد منهم إلى طريق، يحمل

حظه من كآبة المسار الذي يطلق برودة الخوف فى العظام.

ويفتح الحوار بين على أفندى والشيخ الحصرى أبواب الشك على مصراعيها فى وعى الأول، فيدرك الخطأ القاتل الذى أوقع نفسه فيه، عندما أسلم الرجل المسكين إلى «الأخ طلعت» ليفعل ما فعل، ويعترف للشيخ سيد بأنه واقع فى العذاب لأنه أسلم ضيفه وأنه لو صلى الدهر كله فلن يغفر له الله ذنبه. ويوافق الشيخ سيد الحصرى بصوت باك: «نعم.. نعم.. لقد أسلمنا الرجل، كلنا فعل هذا يا على أفندى... أسلمنا لهم الرجل، والآن لا قبل لنا بهياجهم العظيم». ومشيا ساكنين ينشدان قرية أخرى يصليان فيها الجمعة، بعد أن أدرك الشيخ سيد الحصرى أن القرية لن تصلى الجمعة اليوم، بل تقيم مندبة هائلة لسبب لا يعلمه إلا الله، وأن الضجة التى يشارك فيها الجميع «تنفى عن الصلاة حكمة العبادة» وما هم بالذين يشاركون فيها.

أما التعارض الثانى فهو بين جماعة الإخوان المسلمين (ممثلة فى شعبة «محلة الجياد») وعمدة القرية الذى يمثل الدولة وسلطتها. ومنذ البداية نرى العمدة عاجزا عن أى عمل فى مواجهة سطوة شعبة الإخوان التى سيطرت على كل شىء، والتى بررت سيطرتها بأنها تتولى تنفيذ كتاب الله وسنة رسوله. ولذلك تتخذ العلاقة بين العمدة والشعبة شكل اتفاق مضمّر لا يخلو من

تواطؤ. يترك لها العمدة الحبل على الغارب فيما يتصل بالنفوذ الدينى على الناس، ما دامت تتركه فى حاله، ولا تتازعه سلطاته الإدارية على الناس. والشعبة، بنورها، تترك للعمدة دائرته التى يتحرك فيها، ما دام لا يتعرض لها، أو يهدد نفوذها.

وكان هذا الاتفاق الذى لا يخلو من تواطؤ ينطوى على كراهة متأصلة يكتنّها كل طرف للطرف الذى يقابله بون أن يظهرها، لكنها موجودة فى المسكوت عنه من الخطاب المتبادل بينهما. ولذلك يستقبل العمدة «الأخ» طلعت مسؤول الشعبة وعلى أفندى كاتب المجلس القروى بعدم حماسة، ويعطيها يدا رخوة للسلام وهو جالس. ويوافق على طلبهما أن يمنح الرجل الذى استألفوا قلبه للإسلام بيتا صغيرا اشتراه بثمن بخس بعد أن ماتت صاحبتة بلا وريث. ويسمع بون مبالاة إلى مباهاة طلعت بأن الشعبة اهتمت بالرجل، فالمسلمون مأمورون بالحدب على أهل الذمة واستئلاف قلوبهم للإسلام، مؤكدا أن جماعته قامت بحركة شاملة تهدف إلى حضّ الناس على إصلاح شماسيهم عند الرجل، أو شراء شماس جديدة منه، وأنهم تولوا تحديد الأسعار فلا وكس ولا شطط، وأن ثمة حركة شاملة لجمع التبرعات من النقود أو الحبوب أو الملابس وإحصائها وتصنيفها وتسليمها للرجل الذى أصبح شغلهم الشاغل ومثار اهتمام البلدة كلها.

وعندما توقف طلعت عن الكلام لاهثاً، نظر إليه العمدة شاردا، ولم يستطع سوى أن يسخر منه بينه ونفسه: «قبطى صانع شماس.. رجل من أهل الذمة يراد تأليف قلبه للإسلام.. الشعبة والمجلس القروى والبلدة جميعها.. أى فأر سقط من السقف.. يلهون به، حتى ينفث الدم من أنفه.. أو يلبسونه رداء الجواله ويسوقونه عارى الركبتين.. هاتفا الله أكبر». ويتخلص منهما بأن يأمر بتحرير عقد إيجار للدار بثلاثين قرشا شهريا باسم على أفندى، ومخالصة عن إيجار ثلاثة أشهر. وبعد أن يخرج الاثنان من عنده، ينظر فى أعقابهما بمقت شديد متمتا: «الناس لا تطيق المخالفة.. ولو كان واحداً فى أربعين ألفا.. هذا رهيب».

ولا ينقطع صوت العمدة عند هذا الحد، فنراه ونسمعه مرة أخرى، لحظة مرور موكب الشيخ عوض الله المهدي أمام دار العمدة، يعانى شعوره بالعجز الذى يعالجه بالسكر، قائلاً لنفسه بصوت هامس: «أى حريق ضخم أو وباء هائل أو مقتلة عظيمة أو زلزال مدمر. ينبغى أن يكون حتى يقف هؤلاء الناس، وينظروا حولهم، يجمعون صامتين ما تخلف عن الهول، ثم يبدؤون من جديد، أقل صخباً، أكثر حزناً وبساطة وحكمة».

وتلك عبارات حكيمة من ممثل الدولة فى القرية، لكنها فى

الوقت نفسه كاشفة عن عجزه عن فعل أى شىء وانسحابه من المشهد إلى توحيده وسكره، واستغراقه فى نزواته الذاتية ومطارداته النسائية، كأنه الوجه الآخر من العملة نفسها فى العلاقة التى تصله دلاليا بإخوان الطريق، فى توازيات السرد، أولئك الذين لم يختلفوا عنه فى النهاية، فقد كانوا مثله، عاجزين عن فعل شىء لمواجهة المدّ الصاخب القاهر للعنف المتصاعد لأبناء الشعبة. ولذلك انسحب الشيخ سيد وعلى أفندى إلى عالمهما الصوفى الذاتى، وذلك فى موازاة انسحاب العمدة إلى عالم الخمر والسكر والجنس، غارقا فى هاوية اليأس التى تمنح الإنسان الراحة التى يمنحها للإنسان الموت ، فيما يقول العمدة لنفسه.

أما التعارض الثالث فهو التعارض بين المثقف المدنى (عبدالعزیز) والمثقف الدينى (طلعت). وهو التعارض بين داعية الدولة المدنية الذى يفترض فيه الدفاع عنها وحمايتها وداعية الدولة الدينية الذى لا يكف عن العمل من أجل إيجادها، وتوسيع دائرة دعوتها، وتعميق الإيمان بها فى نفوس الأتباع. ولم يكن من المصادفة أن يلتقى كلا النموذجين فى مدرسة ثانوية واحدة فى طنطا، كأنهما مجلّى أكثر معاصرة من مجلّى الأخوين أحمد شوكت وعبد المنعم شوكت (الشيوعى/ الإخوانى) فى الجزء

الآخر من ثلاثة نجيب محفوظ.

وبالطبع، لأن القص كله من وجهة نظر المثقف المدنى (عبدالعزیز) الذى یلعب دور الراوى فى غیر موضع من الرواية، فإن المثقف الدینى نراه من منظوره الخاص، مرسوما بالطريقة التى یرى بها الراوى صیاغة نقائضه. ولذاک عرف عبدالعزیز الأخ طلعت للمرة الأولى فى أحد فصول مدرسة طنطا الثانوية. وربما کان ذلك فى الدرس الأول لطلعت فى هذه المدرسة. وکان المدرس شرسا عنيفا، ألقى على طلعت سؤالا، ووقف هذا لیجیب، هائل الطول عریض الكتفین، ینأتى ولا یفتح الله علیه بشىء، فاستشاط المدرس غضبا وصفعه صفعة هائلة على وجهه، وارتعب عبدالعزیز الذى نظر إلى وجه طلعت وبسطة كف المدرس مرسومة حمراء على صدغه. واكتمل تعرف عبدالعزیز على طلعت فى حلقات الإخوان المسلمین، ولاحظ أنه من أنشط الشبان الإخوان بالمدرسة، وأن الجمیع ارتضوه مننوبا، وزکته الشعبة بعد أن ذهب المنوب القديم إلى الجامعة. وکان هذا آخر عهد عبد العزیز به بعد أن التحق هو الآخر بالجامعة، وتحول إلى اتجاه مناقض. لكنه ظل یسمع عن النشاط الكبير لطلعت فى قرية محطة الجیاد، وأن اسمه أصبح على کل لسان، وأنه یجوب القرية لیل نهار منشغلا بأمور الإخوان.

أما «الإخوان» من وجهة نظر عبدالعزيز، أو الراوى الذى لا يتباعد كثيرا عن عبدالعزيز، فهم جدعان فارعون، غلاظ الاكتاف والرقاب، على جياهم علامة الصلاة مسودة متربة، جلابيبهم نظيفة، وأقدامهم لامعة فى المدايات، يتناوبون بحضور وترابط وطاعة. يمشون يدكون الأرض، يجهرون بالسلام فى حسم عسكرى أمر، ويتلقون ربودا واضحة وقوية، كما لو كانت هناك روح قوية عارمة، واثقة تنتظم القلوب. وإذا يقرئ الأخ طلعت الناس السلام فإنما هو يختبر هذه الروح ويحصل فى الحال على إقرار واضح قوى بوجودها حوله.

وكما لم يتخذ إخوان الطريقة والعمدة موقفا إيجابيا من قبل، لم يتخذ المثقف المدنى الممثل فى عبد العزيز أى موقف إيجابى، فينسحب من المشهد متعللا بأنه ضائق النفس، ويذهب إلى المعلم عوض كما لو كان يريد أن يقول له شيئا، لكن الكلمات احتبست فى حلقه. فتركه وهو يقول فى نفسه: «إن هذا يجب أن يوقف.. إن هذا يجب أن يوقف». وظل يضرب على غير هدى، يصيح فى داخله: «إن على أن أتدخل وأن أوقف هذا بنفسى». ويبقى على هذه الحال إلى أن أضاع الوقت فى التردد، ولم يستطع فعل شيء عندما قرر اتخاذ موقف إيجابى، فلم يملك سوى أن يقول لنفسه: «ما أبشع أن نصل إلى المعرفة متأخرين،

بعد أن تكون الأشياء قد فسدت وشاھت، ما أبشع هذا وما أمرٌ
ندمی».

ویوازى تردد عبد العزيز اندفاع الأجيال الأحدث صوب
الداعية الدينى، ممثلاً هذه المرة فى صبحى الذى ينتمى إلى
أسرة تعسة. أبوه سَكَّير شرس وإخوته مصابون بلىن العظام،
فيجد خلاصه فى الدعوة الدينية. وينجذب إلى سعيد الذى يخطب
فيملك مشاعر الناس، ويغزو واحداً من أتباعه، وتأخذ علاقته به
منحى حميماً لا يخلو من مشاعر ملتبسة. لكن الدلالة تظل قائمة،
مقابل عجز المثقف المدنى، حيث يتصاعد الإقبال على نموذج
طلعت أو سعيد، بما يوحى بأن ضحايا آخرين لابد أن يقعوا فى
تدافع الخطو المتسارع نحو العنف.

ولا يخفى على أى متأمل لتفاعل سياقات هذه التعارضات،
وما يؤكدھا من توازيات إكمالية، طبيعة الرسالة المضمرة التى
تنطوى على الإدانة للجميع: سواء لإخوان الطريق الذين ينغلقون
على عالمهم، منسحبين من الميدان، تاركين الصدارة لجماعة
العنف، ولحضور البولة، ممثلة فى العمدة الذى لا يعنيه سوى
مصلحته الخاصة، والحفاظ على ما تحت يديه، ولا شأن له بأى
شئ آخر ما ظل بعيداً عن احتمال تهديده. وأخيراً، المثقف
المدنى المتردد الذى ينتهى به الأمر الى عدم الفاعلية. بعبارة

أخيرة، تؤكد الرواية مسؤولية كل الأطراف عن تزايد خطى العنف في «محلة الجياد» التي تتحول، في هذا السياق، إلى تمثيل يومي إلى مصر كلها. ولكن من منظور لا تكتفي القصة فيه بتعرية القمع الديني، والكشف عن آلياته، بل تضيف إلى ذلك الكشف عن الأسباب التي أدت ولا تزال تؤدي إلى تزايد، مبرزة مسؤولية الجميع.

تقنيات دالة

يتحرك السرد فى رواية «المهدى» معتمدا على ضمير المتكلم الذى هو تمثيل لراوٍ غير موجود فى القص، ولكنه عارف بكل شىء، محيط بحيوات الأشخاص وعلاقات الأحداث، ومن ثم قادر على التفسير والتعليل قدرته على التعبير غير المباشر عن موقف المؤلف المضمّر، أو وجهة النظر التى يتبناها فى القص، والتى تنطلق أحداث القص كلها وتتحدد شخصياته من خلال منظورها المتميز الذى ينحاز - أولا - إلى المقموعين فى مواجهة القامعين، كما ينحاز - ثانيا - إلى حق الاختلاف وحرية الاختيار مقابل الإجماع القسرى وإلغاء حرية الفرد فى أن يعتقد ما يشاء من معتقدات. وأخيرا، ينحاز إلى المجتمع المدنى المفتوح والعقيدة الدينية السمحة، فى مواجهة محاولات إقامة دولة دينية تعتمد على العنف، سواء فى تأويلات ممثليها التى لا تخلو من التعصب، أو فى ممارساتها المتعددة التى لا تفارق العنف فى نزوعها القمعى.

ولذلك يبدأ السرد وينتهى من المنظور المدنى لوعى الراوى الذى يريدنا أن نلتفت إلى المنحى الروحى السمع لجماعة «إخوان

الطريق» مقابل المنحى التعاليمى الصارم لجماعة «شعبية الإخوان»، كما يريدنا أن نستخلص من علاقات التضاد تميز المواقف والاتجاهات، وعجز الجميع عن المواجهة الجذرية لاحتمالات تكرار مأساة التطرف التى راح ضحيتها «المعلم عوض الله» بلا ذنب ولا جريرة، وباسم دين يدعو فى ذاته إلى الاختلاف وعدم الإكراه، واحترام اختيار الناس لدياناتهم ومعتقداتهم.

والاستباق السردى لازمة دالة من لوازم الراوى العارف بكل شىء فى هذا السياق، إذ لا يكف الراوى عن لفت انتباهنا إلى ما يرهص بنهاية الأحداث، أو يومئ إليها منذ البداية. وأمثلة ذلك كثيرة منها تنبيه المعلم عوض الله لنفسه، منذ البداية، بضرورة البحث عن كُفّر مسيحي «فيه كنيسة وراع صالح». ومنها تيبّس أعضاؤه من الخوف، وإحساسه بأنه «يسقط فى جب» عندما ينقلب عليه وعلي أسرته باب الغرفة التى استضافهم فيها على أفندى، الأمر الذى انعكس على زوجه التى قالت له فى صوت مرتعش: «ليتنا نخرج من هنا». ولا يتباعد عن دائرة الاستباق تصاعد شعور المعلم عوض الله بأنهم يواجهون شيئاً غريباً لم يحسبوا له أبداً حساباً، فيتذكر وجه أبيه على فراش الموت، وصوت الست جبونة الخفيض الذى ملأه القهر، فلا يملك

سوى أن يهمس: «يا يسوع المسيح.. يا ابن الله.. خلصنا». وكل ذلك قبل أن تتدافع الأحداث، ويعانى «المعلم عوض الله» محنته التى تفضى به إلى الموت الذى رأى علاماته من قبل أن يدخل التجربة الكابوسية. ولذلك يقول لزوجته التى طالبت بمفارقة القرية: إن الأوان قد فات.

ويوازى ذلك علامات الاستباق التى تنتجها بقية الشخصيات فى السرد، ابتداء من طفل على أفندى الذى يبكى حين يفارق دارهم «المعلم عوض الله»، مروراً بعيد العزيز الذى ينقبض قلبه حين يلمح وجوه الأسرة تحديق رعب، وانتهاء بعلى أفندى الذى سرت برودة الخوف فى عظامه عندما تصاعدت الأحداث. وغير بعيد عن ذلك العمدة الذى رأى فى «عوض الله» - منذ البداية - فأراً سقط من السقف، مصيره الموت، وعصر قلبه خوف غامض مع اقتراب موكب «المعلم عوض الله» بعد أن أصبح اسمه «المهدى».

ويقدر ما يؤكد الراوى العارف بكل شئ وجهة نظر المؤلف المضمّر من خلال ترتيب الأحداث، وعلاقات الشخصيات، يفعل الأمر نفسه بالطريقة التى يرسم بها الملامح الجسدية والروحية للشخصيات المتقابلة أو المتوازية. لذلك تبدو الملامح الجسدية للأخ طلعت، على سبيل المثال، دالة على الموقف السلبي المضمّر فى

السرد من تصلّبه الفكرى، وذلك على نحو يرد ممارسات عنفه على ملامح جسده، سواء من حيث الإشارة إلى ضخامة الحجم، وتدلى الفك، وجحوظ العينين، والرأس المبططة كأنها قرص قائم بين الكتفين، واعوجاج الحاجز الأنفى الذى يترتب عليه جفاف الحلق ومصمصة الفم بصوت مسموع، وأخيرا لحم الأسنان الذى يدمى بلا انقطاع ويجعل ابتسامته مقرزة. أضف إلى ذلك الميل إلى التظاهر بغير ما هو عليه الواقع، ومن ثم ادعاء الانتساب إلى أكبر أسرة فى «محلة الجياد» زلفى للأسرة التى فيها العمودية، بدل الانتساب إلى عائلة «أبو حبة» الصغيرة الهزيلة، وإلى أب مدرس قليل الشأن فى المدرسة الإلزامية، فيما يقول الراوى على لسان على أفندى. وإذا كانت كل هذه الصفات السالبة لا تنفى طيبة طلعت، فإن هذه الطيبة فيها «شئ من البلاهة»، وتجعل صاحبها أقرب إلى الدبة التى يمكن أن تقتل صاحبها.

وقد يجد القارئ شخصية سعيد، شقيق طلعت، أقل تنفيرا، ربما لأنها تلعب دورا أقل مباشرة فى الأحداث المتصلة بمأساة «المعلم عوض الله»، فهناك القدرة الخطابية التى تملك مشاعر الناس، وتسيطر عليهم، وتثير انفعالاتهم بما يدفعهم إلى الانضمام لهؤلاء الفتية، رهبان الليل وفرسان النهار. ولكن هناك الرغبة فى إذلال الناس بواسطة الخطابة، وتغذية شعورهم

بالنخب، ومخايلتهم بأن باب التوبة لا يفتح إلا فى اتجاه الجماعة الدينية التى ينطق سعيد باسمها، ويترأس تحرير مجلتها، ويتنقل ما بين أحياء القاهرة القديمة والجديدة، مؤكدا دلالة الثروة التى تدخل فى دعم عمل الجماعة، ومعنى الطاقية الباكستانية التى تدل «على علاقة قوية بدولة باكستان الإسلامية». ولا تخلو الدلالة من الالتباس الذى يتجاوب مع طبيعة العلاقة بين صبحى وسعيد، وهى علاقة على النقيض فى التباسها من علاقة المريد بالقطب، أو الأخ بأخيه فى جماعة «إخوان الطريق».

هذا الانحياز الواضح الذى يديه الراوى بشكل غير مباشر، مبينا عن وجهة النظر المتضمنة فى القص، يتكشف تدريجيا، عبر تقنية «المونتاج» التى ينبئ بها السرد، متنقلا ما بين مشاهد متباينة فى الظاهر، متجاوبة فى الدلالة الكلية التى ترد التكرار إلى وحدة التنوع التى تتجسد عبر الأوجه المتعددة والزوايا المختلفة لسياقات الحادثة الأساسية الواحدة. والانتقال بين المشاهد المتباينة سريع، يميزه الإتقان لصناعة القص أو حرفته، فلا يشعر القارئ بمفاجأة الانتقالات ما بين الأحداث والشخصيات التى تتباعد مواقعها، داخل الفضاء الروائى، لكن تتجاوب دلالاتها داخل المقاطع التى تصوغ ستة عشر مشهدا يتكون منها السرد، وذلك ابتداء من المشهد الاستهلالي للعم على

أفندى الذى يملؤنا بالتعاطف معه فى تغريبه عن قريته الأصلية، حيث منبع إخوة الطريق، نتيجة عمله فى قرية محطة الجياد، وانتهاءً بالمشهد الختامى الذى ينتهى بامرأة المعلم عوض الله، وهى تتسلل وسط الجموع الصاخبة لتلقى بنفسها على المهدى، وتأخذه إلى صدرها، وذلك فى لحظة صمت بالغة الدلالة، أغرقت هدير الجماهير فى بئر ليس لها قاع، وصمت يطنّ بعمق، والناس ترى فلة تأخذ المعلم إلى صدرها، وترسم على صدرها علامة الصليب، وهى تصلى بحرقة: باسم الرب يسوع المسيح.

وتؤدى رشاقة الانتقالات بين المشاهد دورها فى إبراز ما بين هذه المشاهد نفسها من علاقات تؤكد - فضلاً عن التقابلات الحدية التى أشرت إليها فى الفقرة السابقة - تعدد الأصوات الذى يحاول السرد تأكيده بطريقته الخاصة، والتوازى بين الأحداث والمواقف والشخصيات، فضلاً عن الموازيات الرمزية التى تضيف إلى تتابع الأحداث ما يسهم فى تعميق دلالاتها وتأكيد الحضور الرمزي للشخصيات. وأخيراً، المتناصات التى تلعب دورها فى خدمة النص، سواء على مستوى وصله بنصوص أخرى لعبد الحكيم قاسم نفسه، أو نصوص خارج دائرة الكاتب، وتقع فى تراثه، أو فى أنواع الخطابات السائدة فى مجتمعه.

أما تعدد الأصوات فإن الراوى يحاول تأكيده بأن يبنى كل

مشهد من مشاهد السرد على صوت شخصية بعينها، تضيف إلى تتابع الأحداث، وتمضى بها إلى ما يغنو تمهيدا لما بعدها، وذلك فى نوع من الحرص على أن نسمع النجوى الداخلية لكل من الشخصيات الفاعلة فى القصة، ابتداء من العم على أفندى الذى يسهم فى المسألة بون أن ينتبه، مروراً بالمعلم عوض الله الذى يؤدى دور الضحية هو وأسرته، وانتهاءً بالأخ طلعت الذى يلعب دور الجلاد، وتؤمله له ملامحه. وما بين ذلك تتوزع بقية الأصوات: العمدة والشيخ سيد الحصرى وعبد العزيز وغيرهم. وإما أن تنفرد الشخصية بالمشهد ليهيمن حضورها عليه، أو يفتح المشهد لنجواها على نحو خاص، أو أن نسمع صوت هذه الشخصية فى حديثها مع أشباهها أو أضدادها على السواء.

ويحمل هذا التعدد الصوتى معنى من معانى الحوارية، يتيح لكل شخصية أن تصوغ عالمها الداخلى بلفتها الخاصة. ويترتب على ذلك اختلاف المستويات اللغوية للخطاب الداخلى أو حتى الخارجى للشخصية، حسب موقعها من السياق ودورها فى السرد، وبما يتناسب فى الوقت نفسه مع تكوينها الثقافى والدينى. ومثال ذلك شخصية المعلم عوض الله وزوجته، حيث لا يقتصر الأمر على ملامح الوجوه وعلامة الصليب على المعاصم، وعدم استخدام التحية الإسلامية (السلام عليكم ورحمة الله) بل

استخدام التحية المسيحية (نهاركم سعيد... مبارك)، وإنما يمتد إلى مفردات الخطاب وتراكيبه الدالة التي لا تخلو من تراكيب الصلوات الإنجيلية ومجازاتها ومتناصاتها. ويتيح الراوى الفرصة لتيار وعى الشخصيات لكى يبين عن نفسه، فى التفاعلات سريعة، تجعلنا نقرب من داخل الشخصية، ونتعرف عليها عن قرب.

لكن يلفت الانتباه فى هذا المجال، أننا بالقدر الذى نستمتع فيه إلى بعض التفاعلات تيار الوعى لكل من على أفندى والشيخ سيد الحصرى وعبد العزيز والعمدة، لا نستمتع بالقدر نفسه، إلى ما يمكن أن نطلق عليه التفاعلات تيار وعى مجموعات التطرف فى الرواية التى يمثلها كل من «الأخ طلعت» و«الأخ سعيد» حتى تابعه صبحى، ومن ثم لا نرى هذه الشخصيات إلا من الخارج، ولا تتاح لنا الفرصة للغوص عميقا فى وعيها، لنذكر العمليات العقلية الشعورية أو اللاشعورية التى يتم بواسطتها تبرير السلوك الذى يقود إلى أفعال العنف أو ممارسات القمع. إننا نستمتع من الخارج، مثلا، إلى إدانة «الأخ طلعت» لجماعة إخوان الطريق التى ينتسب إليها على أفندى، ويصف عملهم بأنه وثنية. ولكن هذا هو الصوت الخارجى، فماذا عن الصوت الداخلى الذى يكشف أعماق شخصية «الأخ طلعت» وهو فى حالة الفعل؟ إن غياب هذا الصوت يباعد بيننا وبين معرفة أوهامه الخاصة،

ويحول بيننا ومراقبة أحلامه وهواجسه، بل حتى كوابيسه، فضلا عن صراعاته وتناقضاته وتعارضاته الخاصة، فنظل بعيدين عنه، كما يظل بعيدا عنا، لا نراه سوى من الخارج بوصفه نمط الملامح، أمثلة وحيدة البعد، واحدة الدال والمدلول.

وينطبق الأمر نفسه على سعيد الذى نراه رئيساً لتحرير مجلة لا نعرفها، وقياديا بارزا يقود التجمعات المختلفة، وخطيبا مفوها يؤثر فى الجماهير، وسياسيا يعرف الدهاليز ومواطن القوة والدعم المالى. ولكننا لا نراه فى توحده حين يخلى نفسه من كل شىء، ويبقى فى حضرة شعوره الخاص، أو نجوى تيار وعيه. حتى علاقته بصبحى لا نراها إلا على سبيل اللمح الذى يكفى اللبيب الذى يفهم بالإشارة. لكن ماذا عن تحولات صبحى الداخلية، منذ أن وجد فى جماعة الإخوان ملاذه من قسوة حياته العائلية، ومنذ أن استراح إلى أن الحكم بكتاب الله فى أمور دنيانا سيجعل دنيانا أحسن؟! وماذا عن تركيبة الإحساس بهذه اللحظة الفريدة من الرضى العميق، وهو إلى جوار سعيد الذى «قبله فى شفتيه قبله فيها كل الحب والأخوة الإسلامية». بعبارة أخرى، إننا لا نرى سعيد أو صبحى فى تفرد الإنسانى، وكلاهما مثل طلعت، لا نسمع صوته الداخلى، بل صوت الراوى العارف بكل شىء، المهيمن على كل شىء، ذلك الذى يمكن أن

يسمح لأشباهه بالحضور، كما يسمح لنا بالاقتراب من عالمهم الداخلي. أما نقائص هذا الراوى، أو نقائص المؤلف المعلن أو المضمّر، فمحكوم عليهم بالبقاء على مستوى السطح، الظاهر، حيث البعد الوحيد الذى يليق بالأمثلة السردية.

هل يرجع السبب فى ذلك إلى عدم معرفة المؤلف (المضمّر أو المعلن) بمكونات الوعى الداخلى لمثل هذه الشخصيات، واقتناره إلى المادة الحميمة الوفيرة التى تتيج له بناء شخصيات نقائصه من الداخل؟! وهل يرجع السبب كذلك إلى خوف المؤلف المعلن من الدخول إلى المناطق الشائكة لوعى أو لاوعى أمثال هذه الشخصيات، ذلك على الرغم من جسارته الاستثنائية فى معالجة موضوع بالغ الحساسية، مثل فرض الدين الإسلامى فرضاً على قبطى بائس ليس فى موقف الاختيار بأى حال من الأحوال؟ وهل يمكن، أخيراً، أن يكون السبب فنياً خالصاً يرجع إلى رغبة المؤلف (المضمّر أو المعلن) فى إبقاء مثل هذه الشخصيات داخل دائرة الأمثلة التى تكشف عن نتائج السلوك المتطرف، لا عن الآليات العقلية التى ينبئ عليها هذا السلوك؟ كل هذه الاحتمالات ممكنة. ويمكن أن أضيف إليها نفور الراوى من هذه الشخصيات والحكم عليها من الخارج، وسلفاً، دون استعداد، لاستماع أية حاجة داخلية. ولذلك ينتهى الراوى إلى التفضيل المضمّر لتدين

جماعة إخوان الطريق، مع أن المجلى اليافع لهذا الراوى، فى «أيام الإنسان السبعة»، ثار على أفكار الطريق الصوفى السلبية عندما نضج، وشاهد انحدار العالم الذى ينتسب إليه والده الحاج كريم، وسقوط الحاج كريم نفسه فريسة المرض الجسدى والعقلى.

توازيات ومتناسبات

ولكن إذا فات الراوى تحقيق حوارية الأصوات المتعددة للشخصيات الموجودة فى القص، فإنه لم يفقه لفت الانتباه الى التوازي القائم بين هذه الشخصيات. أقصد إلى التوازي الذى يضيف إلى معنى التضاد أو التعارض. ولذلك سنلاحظ أنه بالقدر الذى يتناقض به الأخ طلعت، مثلاً، مع عبدالعزیز من ناحية، وعلى أفندى من ناحية ثانية، والعمدة من ناحية أخيرة، فإن حضوره يوازيه حضور سعيد أخيه ويكمل ملامحه. وفى الوقت نفسه، يوازي حضور على أفندى حضور الشيخ سيد الحمصرى ويكمل ملامحه، وذلك على نحو يبدو معه المؤلف حريصاً على الثنائيات الضدية حرصه على الثنائيات المتوازية المتشابهة. وهى الثنائيات التى أكاد أن أقول إنها موجودة فى حالة عوض الله الذى لا نراه إلا مقروناً بزوجه، ولا نرى زوجه إلا مصحوبة بطفلين اثنين.

ولا يقتصر الأمر على هذا الجانب وحده، فمن الممكن أن يلمح القارئ توازيا بين العلاقة التى تجمع سعيد بصبحى والعلاقة التى تجمع بين العمدة وفاطمة بنت أبى عساكر، وذلك

من المنظور الذى أوقع فاطمة فى حبال العمدة الذى يخيل إليه من السكر أنه هو الذى يقع فى حبالها، مع أن العكس هو الصحيح، فثروته ومكانته وموقعه الاجتماعى كلها مغريات أوقعت بفاطمة بنت أبى عساكر التى وجدت فى علاقتها به ملاذا من سوء أحوالها. وهو وضع قد لا يفترق فى التحليل النهائى عن الوضع الذى وصل صبحى بسعيد من منظور علاقة الأصغر بالأكبر، أو علاقة الباحث عن الرعاية بمصدر الرعاية، أو علاقة الذى يستبدل بالمحبة الضائعة لأسرته المحبة الوافدة لما يشبه أن يكون علاقة أسرية بديلة، قد لا يشبه المعنى الجنسى المضمحل الذى لا تخلو منه العلاقة الأخيرة المعنى الجنسى المكشوف فى العلاقة الأولى بين فاطمة والعمدة، خصوصا حين تصبح فاطمة هى الفاعل. ولكن الدلالة الجنسية تظل موجودة فى رمزيتها، حائمة كالعلامة التى قد تظهر أو لا تظهر فى الحالة الثانية، وجاثمة كالعلامة المفضوحة فى الحالة الأولى.

ويكتمل معنى هذه التوازيات الرمزية بمجموعة من اللوازم الرمزية الدالة التى تضيف إلى القص. وأولى هذه اللوازم العجز الجنسى الذى نرى عليه العمدة، ذلك الذى نفتته زوجته من حياتها إلى الدور العلوى منذ سنين، واستبدلت بعلاقتها الجنسية صلاتها وتساييحها، تاركة أمره للخادومات يعانى معهن العجز الذى هو

موازاة رمزية لعجزه السياسى فى إدارة شؤون قريته التى لم يعد قادرا عليها، وأسلم أمرها إلى شعبة الإخوان، فلم يبق له من شئ سوى مطاردة الخادمت الصغيرات لعله يستعيد ما ضاع من قدرته الجنسية، وإغراق نفسه والضرر التى هى نوع من الفرار الملزم للعجز على كل المستويات.

وأحسب أن الإبعاد المكانى للعمدة إلى الدور الأعلى ما يؤكد معنى الإزاحة أو الإقصاء عن ممارسة الفعل الملصق بالواقع، والمرتبط بالحياة الاجتماعية الفعلية لأبناء العمودية الذين تباعد عنهم عمدتهم إلى الدور الأعلى من الدار التى سيطرت عليها زوجه. وتكتمل دلالة المفارقة فى هذا الإبعاد بإحكام الزوجة قبضتها على الدار التى هى موضع السلطة، مقابل العمدة الذى تم تهميشه. ولكن تكتسب الدلالة معنى من معانى السخرية المقترنة بالعجز الجنسى، حين تستبدل الزوجة بالحياة الزوجية الطبيعية الاستغراق فى الصلاة والتسابيح، وذلك على النحو الذى يبرز بعدا من أبعاد التناص الذى يدفع إلى استرجاع ما يوازى المعنى نفسه فى قصة يوسف إدريس القصيرة: «أكبر الكبانر». وهى القصة التى يوازى فيها العجز عن مسؤولية التزامات الواقع الحى سلبية الفرار إلى عالم منفلق خامل من التسبيحات والسجادات والركعات والأذكار.

وليس ببعيد عن هذا المنظور التوازي الذي يقيمه تصاعد السرد بين صلب المسيح وإعلان إسلام المعلم عوض الله على رعوس الأشهاد، خصوصا في السياق الذي يوازي بين فرصة العمدة البيضاء والصليب الذي صلب عليه المسيح، حين اقتاده الطغاة إلى ما حسبه نهاية عالمه، وذلك في حال يشبهه حال هؤلاء الشبان الفارعين، غلاظ الاكتاف والرقاب، الذين أسلمهم المعلم عوض الله المحموم جسده دون أدنى معارضة وهو يرتعد ارتعادا خفيفا، وشفاته تتحركان بذلك الصراخ العظيم الذي يرتد إلى داخله ولا يسمعه أحد من الذين حوله، وخلف أجفانه المشاهد الحزينة من كنيسة كفر سليمان يوسف، وسط بكاء الشعب في بهو الكنيسة المجلل بالسواد وصور القديسين.

ومن هذا المنظور نفسه، تبنى العمامة التي أمر الأخ طلعت بأن يحكموا وضعها على رأسه كأنها إكليل الشوك الذي ضفره العسكر، ووضعوه على رأس المسيح، بعد أن ألبنسوه ثوب أرجوان، وقابوه كما قاد الشبان الأقوياء جسد المعلم عوض الله الهزيل، يكاون يحملونه من ساعديه حملا، وقدماه ترتطمان بالأرض. وعندما نقرأ في السرد بعد ذلك: «وعلى باب الدار كان زحام...» فإننا نجد أنفسنا في مواجهة تركيب لغوي يكاد، بنوره، يتحول إلى علامة لغوية (ذات طابع إنجيلي) تؤكد الموازة

المسيحية المقصودة وتبرز حضورها الرمزي الدال.

ويلعب التناسل دوره في تأكيد هذه الموازنة المقصودة باستخدام «التضمين» بالدرجة الأولى، وذلك عن طريق استرجاع بعض الجمل الإنجيلية التي تؤكد معنى الصلب، أو تؤكد معنى التضحية بالمعلم عوض الله لإرضاء شهوة من شهوات التعصب والتطرف. وتتزايد التضمينات كلما صعدنا درجات التوتر في صياغة المشهد الأخير الذي يقضى إلى النهاية المفاجعة. ويبدأ ذلك مع اللحظة التي يريد منا السرد أن ندرك أن «ها هي ندى الساعة قد اقتربت، وابن الإنسان يُسلم إلى أيدي الطغاة». ونمضي صاعدين مع هذه اللحظة، مسترجعين ترابطاتها الدالية في علاقات التناسل، مشاهدين بعين الخيال تجسّد معنى الجمل: «وضفر العسكر إكليلا من شوك، وضعوه على رأسه، وألبسوه ثوب أرجوان». ولا نتوقف كثيرا عند ثوب الأرجوان، فقد كان المعلم عوض الله يرتدى ثوبا خَلَقًا، ولا على المعنى الحقيقي لإكليل الشوك أو حضور العسكر، فالعمامة الموضوعة قسرا على رأس المعلم عوض الله تماثل بمجازاتها تاج الشوك، والحضور العنيف للشبان الفارعين، غلاظ الأكتاف والرقاب، لا يفترق في مغزاه الدلالي عن المغزى الرمزي لحضور العسكر الذين قاموا بصلب المسيح.

ويكتمل حضور هذه الموازة بأن يبرز السرد الخلفية الدينية للمعلم عوض الله، ابتداء من سعيه، شاباً، وراء الرزق فى القرى، إلى أن وجد مراحه النفسى أمام دار شماس الكنيسة فى كفر سليمان يوسف بمركز ميت غمر، وعثر على زوجه ابنة الشَّمَّاس التى لم تفارقه منذ هذه السنوات البعيدة. وتتيح هذه الخلفية الدينية استخدام التضمينات المسيحية وتبرره فى تجسيد توترات وعى المعلم عوض الله، وذلك من لحظة اختلاط مذاق التعب المالح فى فمه بدموع الإحباط المتفرقة وهو يتمتم ببقايا تسابيح: «ولا تدخلنا فى تجربة... ونَجِّنا من الشرير».

وعندما تتزايد على عوض الله وطأة الحمى، ويرى طلعت ورهط شبان الإخوان المسلمين يدفعون الباب داخلين عليه، يغلّق جفنيه على رؤيا صاخبة سوداء، حزينة من كنيسة كفر سليمان، وهى مزدحمة بالشعب، والأب أندراوس البهيدى يقود القداس، وعم رزق الله الشماس حماه يردد وراءه. ويظل رأسه مليئاً باختلاط أصوات الشعب الحزينة الباكية والكنيسة كلها مجلّة بأشرطة سوداء. ولم يسمع أحد من الذين دخلوا عليه الصراخ العظيم الذى يرن فى داخله، ولا سمع صوته المدوى بالعبارات الإنجيلية: «أيها الأب، قد أتت الساعة، مجدّ ابنتك، ليمجّدك ابنتك أيضاً». وكان ما شاهده الداخلون رجلاً هزيراً واقفاً فى فناء

الدار، عارى الرأس، عارى الصدر، فى ثوب خلق، ووجه محمرّ بالحمى، وفم يحوطه زبد أبيض من طرفيه، يتمتم بكلمات غير مسموعة وهو يقاد إلى ما يشبه مشهد الصلب.

وعندئذ، يقرن التناص - فى فاعلية التضمين - بين صخب المشهد الكنسى فى لاوعى المعلم عوض الله وعلامات الحيات التى تقتحم ذاكرته والعبارات الإنجيلية التى تقول: «ثم إن الجند والقائد وخدام اليهود قبضوا على يسوع ومضوا به». ويمضى معهم غائب الوعى، يمتلى رأسه بصخب المشهد الكنسى وعلامات الحداد، لا ينقطع صراخه ولا يسمعه أحد، وهو فى يدهم جسد مسلوب. والناس المحيطون به يزدانون كثافة وجنونا، وعاصفة الغبار تزداد كثافة، والشمس تدق مسامير حماة بالنار فى جبين المعلم الذى يترنح على الفرس، إلى أن ينكفى على وجهه فاقد الوعى تماما حين أنزلوه عند باب المسجد.

ولا نفارق المشهد الأخير إلا ونحن نلامس بعض السخرية المرة من نهاية الموقف كله، متجسدة فى اندفاعة الزوجة إلى زوجها الضحية الذى فقد وعيه وحياته، فتأخذه إلى صدرها الذى ترسم عليه علامة الصليب، وتصلى فى حرقه «باسم الرب يسوع المسيح». وكأنها بهذه الصلاة تدين الذين أخذوا زوجها، ومضوا به إلى حتفه، غير أبهين لمرضه. وفى الوقت نفسه، تبدو هذه

الصلاة كأنها تعرية ساخرة من كل هؤلاء الذين وضعوا على رأس «المهدى» إكليل العذاب، وصرخوا حوله، وتباركوا بموته الذى أصبح تجسيدا لغياب العقل فى ثورة الصلب والنفى والجنون. وأقصد دلالة العقل التى تتجلى مع فاعلية التناص فى ختام المشهد، وتدفعنا لاشعوريا إلى ردِّ علاقات الحضور على علاقات الغياب، أو العكس، فنسترجع العبارات الإنجيلية من العهد الجديد: «مملكتى ليست من هذا العالم».

ولكى يكتمل معنى هذه الموازنة الأخيرة، يتزايد داخل على أفندى الإحساس بالخوف من أنه أسلم ضيفه، وذلك فى صياغة لا تخلو من الإشارة المضمرة إلى من أسلموا المسيح. ولذلك فإنه عندما يتأكد أنه قام بدور لم يقصد إليه فى الجريمة التى حدثت يعترف للشيخ سيد: «إننى يا شيخ سيد واقع فى العذاب، إننى يا شيخ سيد قد أسلمت ضيفى، ولو أننى صليت الدهر فلن يغفر الله ذنبى». ويوافق الشيخ سيد الحصرى بصوت باك «نعم.. لقد أسلمنا الرجل، كلنا فعل هذا يا على». وواصل الشيخ سيد «أسلمنا لهم الرجل، والآن لا قبل لنا بهياجهم العظيم». ومع هذه العبارات، نترك الشيخ سيد وعلى أفندى بعد هذا الاعتراف بموقفهما السلبي الذى أسهم فى وقوع المأساة. ويبدو السرد نفسه كما لو كان يعاقبهما على ما اقترفا بأن يخرجهما من

سياقه على نحو لا يخلو من السخرية، فيرسلهما إلى قرية أخرى أكثر هدوءاً، لعلهما يستهلان موقفاً جديداً أكثر إيجابية في مواجهة الهياج العظيم للتعصب.

وأتصور أن إيقاع التقابل بين «إخوان الطريق» و«الإخوان المسلمين» - في هذا السياق - هو تقنية يستعين بها السرد على تحقيق أهدافه، سواء من حيث التعارض بين التسامح والتعصب، أو التقابل بين القدرة على الفعل الحُدِّي والرغبة فيه وبين إثارة السكينة والرغبة عن هذا النوع من الفعل. وعند المستوى الأخير من التعارض، نفهم دلالة التضمين التي يلجأ إليها على أفندي - ممثل «إخوان الطريق» - ليشرح معنى «الانكسار» الذي يحرصون على التحلّي به، وذلك بالتمثيل بقول النبي محمد صلى الله عليه وسلم: «اللهم أحييني مسكيناً، وأميتني مسكيناً، واحشرنى في زمرة المساكين». وهو تمثيل يصل بين معنى الانكسار الذي يقترن دلالياً باللين والضعف والإذعان ومعنى المسكنة الذي يقترن دلالياً بالسكينة والتواضع والاستكانة والطمأنينة. وتتجاوز مدلولات المعنيين المتوازيين في سياق يبرز تقابل المدلولات المضادة بواسطة تضمينات دينية إسلامية تؤدي دورها ضمن فاعلية التناص.

ومن هذا المنظور، فإن التعارض بين «إخوان الطريق»

و«الإخوان المسلمين» لا يشير بالضرورة إلى «إخوان مسلمين» بأعيانهم أو إلى «إخوان طريق» بأعيانهم كذلك. إن مغزى الأمثلة يجاوز ذلك إلى الدلالة التي تضع التسامح الدينى بوجه عام مقابل التعصب الدينى، رامية إلى كل من النقيضين بأمثلة لا يُراد منها مطابقة الواقع، وإنما موافقة الحال التي يمكن معها أن نستبدل الأمثلة بالمثل، أو العكس، وذلك فى سياقات رد الجاز على الحقيقة، أو فهم الحقيقة فى ضوء المجاز الذى يكشف عن جانب أو أكثر منها. والهدف النهائى هو تأكيد المغزى الذى لا يراد منه إلا إدانة التعصب الدينى فى أى مجلى من مجاله، أو فى سلوك أية جماعة يجسّد عنف سلوكها قمع التعصب.

ومن هذا المنظور - أيضا - فإن الرواية تبرز قبح نتائج التعصب فى مواجهة احتمالات التسامح، وذلك من خلال النهاية الفاجعة للأمثلة المصفورة بمتناصات دينية لافتة، وتبين عن منظورها الدينى على نحو ضمنى، كاشفة عن مغزاها الإسلامى العميق، ومن ثم تلفتتنا إلى سعيها لاستعادة لوازم الإسلام السمح الذى يدعو إلى المجادلة بالتي هى أحسن، ويؤكد وجود الاختلاف ويحض عليه. وتبدو الرواية، من هذه الزاوية الدلالية، تحديدا، كما لو كانت علاقات حضورها تلفتتنا إلى المعانى الدينية الواقعة على مستوى علاقات غيابها، حيث تتجاوب أصداء آيات قرآنية كريمة

فى بعدين. البعد الأول هو الذى نسترجع فيه دلالات آيات من
 قبيل: {لا إكراه فى الدين} (البقرة/ ٢٥٦)، {ممن شاء فليؤمن
 ومن شاء فليكفر} (الكهف/ ١٧)، {أفأنت تكره الناس حتى
 يكونوا مؤمنين} (يونس/ ٢٨١). أما البعد الثانى فهو البعد الذى
 تؤكدُه معانى الاختلاف المتضمنة فى آيات من مثل: {لكل جعلنا
 منكم شرعة ومنهاجا، ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة}
 (المائدة/ ٤٨)، {لو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة} (هود/
 ١١٨)، {لو شاء الله لجعلكم أمة واحدة} (النحل/ ١٩٣)، {لو
 شاء الله لجعلكم أمة واحدة} (الشورى/ ٨). وكلها آيات لا معنى
 لها بعيدا عن مبدأ الاختلاف الذى ينبغى فهمه فى عصرنا داخل
 دائرة المجادلة بالتى هى أحسن، حيث احترام الاختلاف فى
 الديانة، وحق المغايرة فى العقيدة، نفيا لشرور التعصب المقيت
 والتطرف الأعمى اللذين تناوشهما أمثلة «المهدى».

الأفيال

مجاز الأفيال

فى الظاهر هى رحلة إلى مكان مجهول، مكان يقضى فيه الإنسان إجازة سعيدة، عطلة هائلة، يبتعد فيها عن المشاكل والأزمات التى تحاصره، لكنها فى الواقع رحلة إلى مكان يجمع الخاسرين الذين انتهى مسعاهم فى الحياة إلى الذل والإهانة والفشل، مكان مجهول لا نعلم موضعه، ولا يعلم الذاهبون إليه - بكل اختيارهم، وكامل إرادتهم - أين موقعه من الكرة الأرضية. ما يعلمونه أنه مكان ينتزعهم من مشاعر الإحباط والانكسار والانهازم، ويدخل بهم إلى عالم جديد، مختلف تماما عن العالم الذى جاؤا منه، عالم لا محلّ فيه لنواعى الغيرة أو الحسد أو التنافس أو الصراع أو المطامح الكبرى والقضايا المصيرية، ولا يحتاج إلى تدابير أمنية أو حماية شرطة أو حراسة عسكر، والحرية فيه متاحة لكل الموجودين، إما أن يبقوا إلى الأبد أو يعودوا من حيث جاؤا، فلا أحد يجبر أحدا على اتخاذ قرار، ولكن لا أحد يغادر هذا المكان، ولا أحد يعود إلى حيث جاء، والبقاء أبدى، ورغبات العودة، أو محاولاتها، سرعان ما تفيض فى النفس، دون ندم أو مرارة أو حتى تفكير طويل، كأنها قطرات

طلّ سرعان ما تتبخر في ما يبدو على أنه صحراء مترامية حول هذا المكان المجهول المفعم بالخضرة، ولكنها ليست صحراء فهي تراب من نوع مغاير للتراب الذي نعرفه، أو التراب الذي منه جئنا، لكن من يدري لعلها تشبه التراب الذي سننتهي إليه يوما ما، حين يقرر من بيده مفاتيح الغيب أن ينتهي كل شيء.

في الظاهر، أيضا، المكان مشروع سياحي ما بعد حدثي(١٤) يتناسب والتطورات التقنية لزمان ما بعد الحداثة، حيث أحدث مخترعات الراحة، وأحدث أساليب معالجة الأعصاب الممزقة، وأحدث تقنيات تطهير الوعي المرهق من كل رواسب ماضيه المقلق. وتدير المشروع مؤسسة «د.س» التي جعلت شعاره «الرحلة إلى المجهول». وبالطبع، فالنفقات باهظة، لا يقدر عليها إلا الأثرياء جدا، أو من يتكفل بهم نووهم من الأثرياء الأقوياء جدا، أولئك الذين يرسلون أصدقائهم أو معاونيهم الفاشلين إلى هذا المكان ليرتاحوا ويريحوا، حاملين معهم في رحلتهم «إلى المجهول» كل أسرارهم ومشكلاتهم كما لو كانوا يحملونها إلى القبر، فتنتهي العواصف المثارة حولهم والمشكلات المرتبطة بهم كأنها لم تكن، ويجوبون من الراحة أو حتى المكافأة ما يكون بمثابة العزاء الذي ينسيهم كل شيء حتى هؤلاء الأصدقاء الأقوياء أو الأثرياء الأقوياء. ومن اللافت للانتباه أن العلاقة وثيقة بين هؤلاء

الذين لا نراهم فى المكان وطرائق إدارته والحيوات السابقة للمقيمين فيه أو المنتهين إليه.

ولكن حضور هذا المكان المجهول الذى يكاد يشبه الجنة بكل ما فيه من وسائل الراحة وأنوات المتعة ما بعد الحداثة لا يخلو من معنى السخرية الرهيفة الماكرة، فالقائمون فيه ينالون كل ما يشتهون من متع الجنس أو الترفيه أو الاسترخاء أو اللعب أو اللهو أو الطعام أو الشراب، ويريحون أذهانهم تماما من أى عارض مؤرق، ويتنهون إلى عدم التفكير فيما يمكن أن يأتى، فليس هناك ما يمكن أن يأتى بعد أن أصبحوا على ما هم عليه، أو حتى فيه، وشيئا فشيئا ينسون مقاييس الزمن ومدلولات المسافة، كما لو كانوا بعض العدم المريح الذى يطبق عليهم كالسجن، والذى يتبادل وإياهم صفاته، فيستبقيهم أحياء لا كالأحياء، أناسا مثلنا لكن غيرنا، فهم لا يعرفون ولا يملكون القدرة على التمرد أو الرفض أو الفعل المخالف، أو حتى توتر تخيل مستقبل مغاير، والعمل من أجل تحقيقه، وهل يمكن أن يتخيل العدم سوى العدم، أو ينتج المحكوم عليه بالراحة الأبدية سوى الإذعان لسجن العدم المطلق؟!

ترى ما الذى يقصد إليه فتحي غانم (١٩٢٤-١٩٩٩) من الذهاب ببطله يوسف منصور إلى هذا المكان الملتبس فى روايته

«الأفيال» التي صدرت عن دار روزاليوسف فى القاهرة سنة ١٩٨١ هل يقصد فتحى غانم- فى روايته التى صدرت قبل أشهر قليلة جدا من اغتيال السادات برصاصات جماعة من جماعات الإرهاب الدينى- إلى أن بعض الفاشلين يفعلون ما تفعله الأفيال، حين تشعر باقتراب نهايتها، فترتحل إلى مكان مجهول، تعرفه بالغريزة، لتموت فيه؟ وهل تشير رواية «الأفيال» إلى ما يشبه مقبرة الأفيال فى الدلالة التى لا تتباعد كثيرا عن معنى مقبرة الخاسرين أو الفاشلين؟ وهل كانت الرواية التى كتبت عنها مجلة «روزاليوسف» (١٩٨١/٩/٢١) مؤكدة أن الألب يسبق السياسة فى تفسير التطرف الدينى، هى إرهاب صافج - ولو على نحو غير مباشر- بكارثة اغتيال السادات؟ وهل كان فضاؤها الرمزي المشابه لمقبرة الأفيال هو الفضاء التمثيلى الذى يشير إلى نهاية كل الأطراف التى اشتركت فى صنع ظاهرة التطرف، وأسهمت فى إشعال فتنتها؟ وهل كانت النهاية نفسها تمثيلا رمزيا للمصير الذى أصبح مقدورا على صناع فتنة التطرف التى لم تَبْقَ حتى على الذين شجعوا وجودها، أو حاولوا استغلاله لصالحهم؟ وهل كان تعدد الشخصيات التمثيلية فى مقبرة الأفيال إشارة إلى تعدد صناع الفتنة وتتنوع المسهمين فى إشعال نارها؟ وهل كانت علاقة هذه الشخصيات بالشخصية

الرئيسية التى ترى كل شىء بعينها هى علاقة الأسباب بالنتيجة، أو علاقة المعلومات المتباينة بالنمط المحكوم عليه بسلبياتها؟ وهل يشير الحرفان الأولان من تسمية مؤسسة «دس» التى تدبر المكان المجهول الذى يذهب إليه البطل فى رواية «الأفيال» إلى كلمتى «دار السعادة»؟ وهل يعنى شعار «الرحلة إلى المجهول» الرحلة إلى العدم المريح، أو السعادة الأبدية التى لا يعكر صفوها شىء؟ ولماذا لا يخلو معنى «دار السعادة» من السخرية التى تناوش دلالات العدم المريح؟

هذه الأسئلة، وكثير مثلهما، لابد أن تخطر على عقل القارئ، وهو يتابع قراءة رواية فتحى غانم الفريدة: «الأفيال». يؤكد أن تسمية الرواية فى ذاتها دال يتجاوب مدلوله مع بقية ما نطالع من نوال، على امتداد سياق الرواية التى لا يعتمد كاتبها الغموض المحير، بل يعين القارئ باستمرار، ويوجهه فى الاتجاه الذى يقصد إليه، وذلك بواسطة الدوال الكاشفة التى تتحول إلى نوع من «القرينة» البلاغية التى تهدى القارئ إلى حقيقة «المجاز» فى الرواية. وعندما نضع دال «الأفيال» فى علاقة مجاورة مع دورة حياة «يوسف منصور» التى يستعيدنها فى المكان المجهول الذى ذهب إليه، والذى يعرف فيه من خبايا علاقات هذه الحياة ومؤثراتها ما لم يكن يعرفه من قبل، وما يكشف له عن أسباب

فشله الكامل فى هذه الحياة، بل ما يقنعه إقناعا نهائيا بهذا الفشل، فإننا لن نتباعد كثيرا عن دلالة المقبرة التى تلجأ إليها الأفيال فى نهاية مسعاها الحياتى، حيث ينتهى الأشباه والنظراء والأقران وكل ما ينطوى تحت عموم النوع المقصود.

واللافت للانتباه أن هذه النتيجة لا تختلف فى حالة كل الشخصيات التى سبقت يوسف منصور إلى دار السعادة الأبدية التى لا تعنى سوى الموت. وإذا وضعنا فى اعتبارنا أن النواة الدلالية التى تتولد منها كل أحداث الرواية وبوافع شخصياتها مرتبطة بمحنة الإرهاب الدينى التى أفضت إلى اغتيال الأبرياء فإننا نلاحظ ما تبثه النواة فى كل ما يتفرع منها مهما تباعد عنها، وكل ما يشير إليها إشارة النتيجة إلى أسبابها، الأمر الذى يردنا إلى دلالة مركزية لمعنى المقبرة، خصوصا من منظور المجاز التمثيلى الذى يصل معنى المقبرة بكل الأطراف المنبثقة من النواة الدلالية نفسها، والمحكوم عليها- من منظور المجاز التمثيلى- بالمصير العادل الذى يستحقه كل طرف، روائيا، فى مستويات السرد المختلفة.

هكذا، يغدو دال «الأفيال» نوعا من المجاز الذى يدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد على أساس من المشابهة المتصلة بالنهاية، أو الموت، أو آخر المكان من رحلة الحياة التى لم تخل

من غواية أو غوايات، ومن سقطات أو انحرافات، أسهمت في تحديد زمن النهاية، وتعيين المكان الذي ينتهي إليه المطاف، حيث الموت المريح، أو السعادة الأبدية التي هي عدم محض، والتي ليس بعدها شيء، فهي النهاية التي ينتهي إليها المسعى الذي يحددها على شاكلته، والتي تقود إليها علاقات قوة هي بعض من فضاء نفوذها ومدى تأثيرها، والتي لا هروب منها لأنها الهروب الأخير والمثوى الأبدى وساحة تنفيذ الحكم النهائي، ومن ثم نقطة الوصول التي ليس بعدها رحيل.

ولن يندهش القارئ الذي يعرف أعمال فتحى غانم من حرصه على تكرار دلالة تسميات بعينها، غير بعيدة عن مقامات الغواية، أهمها اسم بطل الرواية «يوسف» واسم زوجته «زينب» فكلا الاسمين مألوف متكرر في أعمال فتحى غانم السابقة، وذلك منذ رباعية «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦٢) التي يرقب فيها يوسف تحولات الصحافة من حوله ويشارك فيها، ما بين العهد الملكى وعهد الثورة المصرية، بوصفه الصوت الواعد لعهد جديد، تماما مثلما يرقب «يوسف» في رواية «زينب والعرش» (١٩٧٦) تحولات موازية في «عرش» الصحافة المصرية، عبر المراحل المتعددة لثورة يوليو ١٩٥٢ في علاقتها بالصحافة، ابتداء من تحولات البداية وانتهاء بسقوط التنظيم الطليعى ودلالاته. والمجال

الذى يعمل فيه يوسف «الأفيال» لا يبتعد كثيراً عن المجال الذى يعمل فيه يوسف «الرجل الذى فقد ظله» أو يوسف «زينب والعرش». إنه كاتب مسلسلات وبرامج تليفزيونية فى المجال الإعلامى الذى تغدو فيه الكتابة التليفزيونية وجهاً آخر من العمل نفسه، ومجلى موازياً من «عرش» الإعلام الذى يضم الصحافة فى الدفاع عن سلطة ما وتبريرها، والتورط فى صراعاتها بوعى أو دون وعى، وعلى نحو مباشر أو غير مباشر.

وأتصور أن الإلحاح على تسمية «يوسف» ليس بعيداً - فى ترابطاته الدلالية - عن الإلحاح على دلالة الغواية التى يقع فى حبالتها نوع بعينه من البشر، أو يواجه سحرها، فإما أن يخرج سالماً، منتصراً، واعداء، وإما مكسوراً، مهزوماً، محطماً، يطارده الإحساس بالعجز والشعور بالفشل، ويمتلئ وعيه برؤية النهاية التى لا ينقذه من عذابها سوى تحقق رغبة الانسحاب من أرض المعركة، والهرب من مواجهة تبعاتها. والخلاص بالموت أو الانسحاب من المكان له معنى واحد فى هذا السياق الذى يتخلق فيه دافع «الرحلة إلى المجهول» كما يتخلق دافع الانتحار أو الخلاص بالموت الذى ينتهى به كل شئ، فلا يبقى سوى الراحة الكبرى لمن يتطلع إليها.

نهاية يوسف

إن دافع الانتحار أو الخلاص بالموت الذى تنتهى به المحنة التى ينزلق إليها الكائن هو ما يتولد داخل البطل «يوسف منصور» الذى تنفلق أمامه كل السبل فى «الأفيال». تفشل علاقته بزوجه «زينب» التى كانت الحب الأول والأخير، وذلك فى سياق من الهزائم التى تبدأ بإحباط زينب فى زوجها الذى لا يواجه مسؤولياته، والذى يعيش فى ماضى أسرته غير قادر على التطلع إلى المستقبل، فلا يستطيع أن يكمل تعليمه، أو أن يحقق لها مطالبها الحياتية البسيطة، وتنتهى حياتهما إلى فشل متكرر، يبدأ بموت الابنة الأولى، وإهمال الابن الذى سرعان ما تتلقفه الجماعات الإسلامية، وذلك مروراً باستقلال زينب بحياتها، وإكمالها تعليمها الجامعى، وعملها فى فندق «برستيج» الذى أتاح لها دخلاً مريحاً مستقلاً. أما يوسف فإنه لا يفقد - فحسب - زينب التى ظلت تعيش معه تحت سقف واحد، بمشاعر منفصلة ورغبات منقطعة وأحلام مستقلة، بل يفقد إلى جانب ذلك احتمالات النجاح الحقيقى فى التمثيليات التى يؤلفها للتليفزيون، والتى ينفق أغلب ما يأتى منها لرشوة المخرجين والعاملين كى

يضمن استمرار التعامل معه. وتمثيلياته التي يبرر وجوده بها ليست - فى النهاية - سوى قصص مأخوذة من ملفات التحقيقات التى كان يعمل بإدارتها فى وزارة التعليم، نتيجة وساطة زوج الأم الذى ظل يكرهه فى أعماقه.

وتأتى بداية الوعي بالنهاية مع طريق البحث المسدود عن الابن الذى طرده الأب يوماً فى صبيحة العيد، بعد مواجهة مأساوية اتهم فيها الابن (الذى أصابته فيروسات التعصب الدينى الأعمى) أمه وأباه بالكفر، وأعلن براعته التامة منهما ما ظلا على طريق أعداء الإسلام، فلم يكن أمام الأب المنفعل المصدوم - يوسف منصور - سوى طرد ابنه حسن يوسف منصور الذى غادر المنزل، واختفى فى طوفان نوى الجلابيب البيضاء الذى فاض على ضفاف الوطن. وتحلق حول الابن رفاقه الذين تحولوا إلى تنظيم إرهابى ارتكب جريمة اغتيال الدكتور أبو الفضل عميد كلية الحقوق الذى كان فى صحبة أستاذ القانون الدستورى، ولولا شهادة الأخير بأن حسن هو الذى منع زملاءه من اغتياله، والاكتفاء بقتل الدكتور أبو الفضل لكان نصيب حسن الإعدام، بدل السجن المؤبد الذى حكم عليه به لاشتراكه فى تخطيط وتنفيذ جريمة اغتيال الدكتور أبو الفضل.

وكانت جريمة الدكتور أبو الفضل أنه وقف متصديا للطلبة المتظاهرين الذين يطلقون على أنفسهم - أو يطلق عليهم خصومهم- اسم «جماعات دينية»، واتهم المتظاهرين بالتطرف والتعصب. وعندما سمع طالبا يقول له: اسكت يا كافر لقد أحل الله دم أمثالك، ردَّ عليه بقوله: هذا هو كلام أتباع إبليس، فهجم الولد عليه واشتبك به ، ففصله الدكتور أبو الفضل من الجامعة، دون أن يتصور، قط، أن التنظيم الذي ينتسب إليه هذا الطالب سوف يقرر اغتياله، عقابا له على اتهام قيادة التنظيم بأنها إبليس ، واتهام أعضاء التنظيم بأنهم أتباع إبليس، فكان الحكم بالموت الذي شارك فيه حسن يوسف منصور بوصفه عضوا من أبرز أعضاء التنظيم وأنشطهم.

وكان الحكم على الابن بالأشغال الشاقة المؤبدة أشبه بالحكم على الأب الذي كان مسؤولا بأكثر من معنى عن ابتعاد الابن عنه، وانفصاله النفسى والروحى عن الأسرة المفككة المنهارة التى استبدل بها أسرة متلاحمة مترابطة، أسرة تدعو إلى طريق جديد وعهد جديد من الإيمان الصادق بالدين الحقيقى الذى شوَّهه وأساء إليه الكفار الذين آن الأوان لعقابهم. وتشمل سلسلة الكفار الجميع، ابتداء من «زينب» الأم و«حسن» الأب، وانتهاء بالحكومة الفاسدة التى جاء وقت القضاء عليها، وإقامة الدولة

الدينية التى تملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً. أقول كان الحكم على الابن حكماً على الأب بالفشل، وهو حكم تضافر مع سياق متصاعد من إحباطات الفشل المتكرر على كل المستويات، الأمر الذى جعل الدنيا أضيق من ثقب إبرة، والأمل فى مستقبل واعد أملاً فى سراب، فلم يبق سوى الفوضى عميقاً فى بؤامات اليأس وشراك الانكسار ووعى الهزيمة، الوعى الذى يبحث عن خلاص بالهرب من الحياة التى لم يعد فيها أى إمكان موجب أو احتمالات واعدة.

ويأتى الخلاص على يدى الصديق القديم مراد حسنين، ذلك الذى عرفه «يوسف» قديماً فى إدارة التحقيقات، وظل صديقاً له حتى بعد أن تركها ليعمل فى التجارة، وهاجر وجمع ثروة طائلة وقوة هائلة، وظل يسعى إلى يوسف بوصفه صديقه الوحيد. ونتيجة هذه الصداقة يعرض عليه فى محنته أن يذهب فى رحلة إلى مكان مجهول، مكان يبتعد به عن المشاكل والأزمات التى تحاصره. ويقبل يوسف الحل الذى يقدمه له صديقه مراد بوصفه الفرصة الأخيرة التى لا يعرف ماذا يمكن أن يحدث بعدها، ويفرجه مراد بالقبول، واصفاً له إمكانات هذا المكان المجهول الذى تعاون على إقامته أعظم خبراء علم النفس وأحدث علماء السياحة والترفيه العلاجى. وتزداد الغواية بإعلان الصديق استعداداه

لتحمل النفقات الباهظة، رغم محاولة يوسف مقاومة هذه الغواية بكتابة شيك بألف جنيه لصديقه مراد، غير مدرك النفقات الحقيقية. وبالفعل، يذهب يوسف فى رحلة إلى «زيورخ» فى سويسرا، ومن هناك تبدأ رحلته المجهولة إلى هذا المكان المجهول أملا فى الخلاص النهائى.

ويبدو وصف بداية الرحلة، من هذا المنظور، كأنه وصف للموت الذى يغدو مقدمة للبعث. والبداية هى الانتقال إلى ما يشبه الأعراف، وتتحدد بوصول يوسف منصور إلى زيورخ، حيث يقيم فى فندق، ويتجول فى المدينة، وينغمس فى مناخ البهجة السائد، ويدخل إلى حديقة الفندق ليرى المسرحية التى يعرضها مسرح يحتل بعض الحديقة، ولكنه لا يدخل بعد أن اكتشف أن المسرحية باللغة الألمانية التى لا يعرفها، ويقابله رجل وسيم طويل له وجه طفل وعينان زرقاوان باسمتان، اتجه إليه فجأة، ويأمره قائلًا بالإنجليزية: «أنا سعيد بأن ألقاك هنا يا سيد يوسف منصور، أنا مندوب «دس» التى عقدت معها الاتفاق، ويسرّنى أن أخطر أن الرحلة سيبدأ تنفيذها بعد يومين، هل أنت مستعد؟». ويمضى الرجل الوسيم الذى يشبه «السيد چو بلاك» - ملاك الموت، أو عزرائيل - فى الفيلم الأمريكى الشهير الذى لعب بطولته براد بت (چو بلاك) وأنتونى هويكنز (الذى حان أجله).

وينتقل البطل، يوسف، بعد هذه المعرفة، إلى حال من
الفرح، كما لو كان يخطو عتبة عالم جديد بهيج مختلف: لم يعد
يذكر حياته الماضية. حياته التي فشلت. وتفتحت شهيته لحياة
جديدة يشعر بجوع ونهم إليها، لقد تخلص من حصار الماضي.
انتهت أيام زينب، انقطعت صلته بحسن، تحول التليفزيون
بحلقاته ومسلسلاته وعقوده ومخرجيه إلى أنقاض وأشلاء.
وأصبح قادرا على أن يفكر في عمل جديد، في علاقات جديدة:
بيت جديد، وامرأة جديدة، وعمل جديد، فالمستقبل يفتح له ذراعيه
ويدعوه إلى أحضانه، كأنه ولد من جديد. وذهب الماضي، فذهبت
معه، وإلى غير رجعة، سنوات عمره التي صنعت كهولته.

هكذا، يعاني يوسف بهجة كأنها صحوة ما قبل النهاية،
ويعود إلى حجرته بعد إسراف في الاستمتاع الحسى، ويدخل
إلى فراشه، لا يحول بينه والأحلام السعيدة شيء، ولكنه يستيقظ
على ألم حاد يمزق أمعاءه، ويمتد إلى كتفه الأيسر، يتركز في
بؤرة في حجم قطعة نقود معدنية يخترقها مسمار من لهب،
ويترنخ متهاككا إلى الحمام الملحق بالحجرة، يصيبه الدوار، ويلمح
في المرأة - قبل أن يسقط - وجهه مصفرا، وعيناه تضيقان،
وحبات العرق تغمر جبينه، ورجفة باردة تسرى في جسده،
فيتهادى على البلاط مرتطما بالحوض، وينهض بصعوبة، ليرتنخ

فى طريقه إلى السرير، حيث يسقط مغشياً عليه.

وعندما يفيق، لا يعرف متى، يجد رجلين يقفان إلى جانبيه
سريره يتفحصان وجهه، فيهم بأن يقول لهما بصوته الضعيف،
كأنه يخاطب نفسه: هل أنتما ناكرون كير؟ ولكنه لا يكمل، يقول
فحسب: هل أنتما..؟ وقبل أن يكمل يكونان قد أسرعا إليه
يتلقفانه، يمسك كل واحد منهما بأحد نراعيه، ويقول الذى يمسك
بيمينه: «أطمئنك.. سوف تستريح» فيهمس: «نعم أريد أن
أستريح». ويقول الذى يمسك بيساره وهو يجذبه برفق إلى
الفرش: «استرخ.. لا تشد عضلاتك». ويشرع الرجلان فى خلع
ملابسه إلى أن يتعري تماما، وظهرت حقيبة فى يد أحدهما
أخرج منها زجاجة وقطعة كبيرة من القطن بللها بالسائل الذى
سكبه من الزجاجة، ومسح بالقطن المبلل وجهه وصدره، فسرت
برودة فى أطرافه، رحب بها بعد لهيب الألم الذى كان يمزقه.
وواصل الرجل عملية سكب السائل على قطع أخرى من القطن،
ومسح كل جزء فى جسمه، فشعر أنه يفيق ويسترد أنفاسه.
ويقول الرجل باسما، وهو يخرج حقنة من الحقيبة: بعد قليل تبدأ
الرحلة يا سيدى، وستذهب إلى هناك.

ولا نعرف - نحن القراء - هذا اله هناك». ولكننا نعرف أن

شعائر بداية الرحلة إليه تشبه شعائر الموت. غياب الوعي الكامل بعد ألم النزاع الأخير. الرجلان اللذان يحيطان بالغائب عن الوعي كأنهما ملكا الموت. شعائر تطهير الجسد من آلامه تشبه شعائر الغسل عند المسلمين. والانتهاء من هذه الشعائر يعنى بداية الرحلة الأخيرة التى تفصل عالماً عن عالم، وحياة عن حياة، بعيداً عن الذل والإهانة والفشل. أقصد إلى الرحلة التى بدأت منذ أن «انتفض جسد يوسف، واندفعت خارجة من حلقه شهقة جامحة» غاب بعدها عن الوعي أو الحياة التى نعرفها. وعندما يعود الوعي إلى يوسف، بعد زمن لا يعرفه ولا نعرفه، يجد نفسه فى طائرة هليكوبتر تهبط إلى أرض تشبه الصحراء، وتنتظره سيارة تحمله إلى بقعة خضراء، وسط مساحات مترامية من تراب يشبه الرمال. ويمر يوسف بطقوس شعائرية موازية لدخوله هذه الحياة الجديدة، بعد رحلة السيارة التى يقودها سائق يذكرنى بشخصية خارون Charon قائد مركب الموتى فى الأساطير اليونانية، ذلك الذى يحمل أرواح الموتى إلى مثواها الأخير عبر نهري: الأخيرون Acheron والستيكس Styx. وبعد أن يقدم له موظف الاستقبال البدين الأصلع بنظراته الجامدة مفتاح غرفته رقم ثلاثة وخمسين، وهو عدد سنوات عمره، يخبره أنه لا يحتاج نقوداً أو عملة من أى نوع أو أى بلد، فكل ما يطلبه سوف يجده، أما عن الحساب

فمصاريف الرحلة مدفوعة بالكامل من السيد مراد حسنين الذي
غطى هذه المصاريف إلى أجل غير محدود، أو إلى ما لا نهاية.

مجمع الفاشلين

مَنْ الذين يقابلهم يوسف منصور في «العالم الآخر» لمقبرة الأفيال المجازية؟ كل الشخصيات التي يقابلها لا تختلف عنه في وجه الشبه الذي يدنى بأطرافه إلى حال من الاتحاد، فسكان مقبرة الأفيال، بلا استثناء، هاريون من مأسر وكوارث إلى المكان الذي يجمعهم بالبطل، كأنهم ما جاؤا إلا من أجله، خصوصا بعد أن انتهوا إلى ما انتهى إليه، ويعد أن كان كل واحد منهم طرفا فاعلا في مأساته التي لم يكن له أن يعرف أسرار أبعادها المعقدة المتشابكة إلا بهم.

ومن هذا المنظور، تلعب هذه الشخصيات أكثر من دور في السرد، فهي تكشف عن المهاد متعدد الأبعاد للجوانب الذاتية والأسرية والوطنية والقومية للأحداث الأساسية التي قادت الشخصيات إلى مصيرها في مقبرة الأفيال وتتولى - في دور مواز - إضاءة العوامل المختلفة التي أدت تضاعفها إلى تخلق مأساة التطرف الديني التي تبدأ منها الأحداث وتنتهي إليها بكل أسبابها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وتقوم - في دور ثالث - بتركيز الانتباه على تتابع الأجيال التي فشلت

مشروعاتها، والتي كان لفضلهما أثره المباشر أو غير المباشر في توجيه مجرى الأحداث في تتابع السرد. وغير بعيد عن هذا الدور البعد التمثيلي (الاليجوري) الذي تكتسبه الشخصيات المختلفة، خصوصا حين يغلب بعضها أقرب إلى الكناية الدالة على شخصيات واقعية بأعيانها، ومنها شخصيات أمنية حاولت استغلال مجموعات التطرف الديني استغلالا سياسيا، لخدمة مصلحة النظام الساداتي الذي ارتبطت به، وأخذت على عاتقها حمايته من تهديدات (١٩) القوميين واليساريين.

ومن المنظور نفسه، كانت هذه الشخصيات تؤدي دورا كاشفا عن تشكّل وعي يوسف منصور وتحولاته في مساراته. ولذلك كانت هذه الشخصيات أشبه بمرايا موضوعة بزوايا متباينة، تنعكس عليها جوانب الصور التي لم يكن يعرفها عن حياته ومأساة ابنه، فيراها في تاريخهم وبواسطة ذكرياتهم، إلى أن يكتمل فعل تعرف الأسباب التي أدّت به وبهم إلى هذه النهاية دون غيرها.

وفعل التعرف نفسه رحلة في زمن الوعي، موازية لرحلة المكان ومتعامدة عليه، رحلة ما بين أزمنة الماضي والحاضر، متنقلة ما بين أقاليم الذاكرة الخاصة بكل واحد أو واحدة من الشخصيات المحيطة بالبطل في مثواه الأخير، متحركة ما بين

الأحداث التي يستعيدوها التذكر حسب منطق التداعي الذي لا يراعى الزمن الكرونولوجي، منتقلا عبر أماكن ومواقع وأفعال وممارسات، تقضى إلى النهاية نفسها بأكثر من سبيل، فتملا الثغرات بالمعنى والدلالة، وتجيب عن الأسئلة التي لم يكن لها إجابة، وتتطق المسكوت عنه من خطاب الذات التي أفقدها مبدأ الواقع أحلام الرغبة.

وأولى هذه الشخصيات اللواء سعد الحوت. رجل متوسط القامة. أسمر اللون. له عينان زجاجيتان ليس فيهما ما يدل على شيء. شفتاه كبيرتان غليظتان تحددان فمًا واسعًا، يكاد يصل بين أذنين كبيرتين، زاد من حجمهما الشعر المقصوص إلى أقصى درجات القصر، فكشف عن الأذنين والقفا الذي بدا عاريا. كان الحاكم بأمره في المباحث المصرية. خدم ثمانية وثلاثين عاما، ولم يضم ملف خدمته جزاء واحدا، لأنه كان يعرف حدوده، يطيع الرؤساء طاعة مطلقة، لا يثير المشاكل بل يتجنبها ولا يتورط فيها. يادر بالاستجابة إلى التعليمات التي تلقاها من السلطة الأعلى بتدعيم الاتصال بالجماعات الإسلامية، فزرع أحد ضباط المشاكسين فيها، ليضرب عصفوريين بحجر: يتخلص من الضابط المشاكس، ويعرف أسرار الجماعات الإسلامية. وخدعه الضابط الشاب بأن فضل الانتماء للاتباع الذين أحاطوا به واستسلموا

لقيادته، فتوهم أنه شخص مقدس، وحول كل شرارسته وقسوته الشيطانية إلى استخدام جماعة «التقوى والتقية» للاستيلاء على السلطة نفسها. وهو الذى تولى تدريب حسن بن يوسف الذى انضم إلى الجماعة وأصبح أحد أبرز مقاتليها. وكانت النتيجة كارثة عملية اغتيال الدكتور عميد كلية الحقوق، تلك العملية التى قامت بها الجماعة برئاسة الضابط «زياد الأسمر». وانتهت المحاكمة بإعدام الضابط، ومعاقبة اللواء سعد الحوت بخروجه من الخدمة، وانغلاق السبيل فى وجهه، فلم يعد له سوى الذهاب إلى ذلك المكان المجهول الذى يذهب إليه أمثاله الذين يشعرون بالنهاية.

وثانية الشخصيات سوزان، أو ليلي، أو عايدة، أو أى اسم من الأسماء التى تنقلت بينها منذ أن اهتمت بالسياسة، وانتمت إلى خلايا العمل السرى. كان لها نشاط سياسى فى الجامعة منذ أن كانت طالبة، ومنذ أن اندفعت وراء المبادئ والشعارات والاجتماعات والكفاح الثورى بقوتها الهائلة مع المدّ القومى والأحلام والانتصارات الصاعدة. ولكن الأحلام تحولت إلى كوابيس، والانتصارات انقلبت إلى هزائم، والزلاء خانوا، وجاء الاكتشاف الفاجع أن أكبر مظهر للشباب الثورى المكافح كما عرفته هو قدرته على التلون كالحرباء. القيمة الحقيقية التى

يحارب من أجلها بضراوة هي مصلحته الشخصية في نهاية المطاف. إذا جاءت المصلحة في صورة منصب أو نفوذ عن طريق البعث فهو بعثي، وإذا كانت الشهرة واكتساب الأهمية عن طريق الارتباط بالشيوعية فهو شيوعي. أدركت ذلك بعد أن ظلت لسنوات خطيبة رئيس الخلية التي انتمت إليها، وظل مثلها الأعلى في العمل السياسي، إلى أن انهار كل شيء عندما هجرها وهي حامل، وخانها بالزواج من ابنة أحد الباشوات، فاضطرت إلى إجهاض نفسها، وإلى مقاومة الانهيار. لكنها وجدت نفسها مهددة بالترحيل إلى سوريا، هي التي كانت تهتف في شوارع القاهرة فترددَ الجموع هتافها بالوحدة العربية والقومية العربية. وتعرفت على اللواء الحوت، أو تعرف هو عليها، دعاها إلى مكتبه ليخبرها بأنه قد تقرر صرف معاش لها بوصفها مجاهدة وطنية. ولم يمض عليها وقت طويل قبل أن تتبين أن لا شيء بلا مقابل، وأن الحماية والمال اللذين يقدمهما لها الحوت، أو جهاز الحوت، هي ثمن معرفة ما لديها من معلومات.

وانتهى بها الطواف إلى بيروت، بحثاً عن معلومات تهم الأمن. وأقامت في فرع فندق «برستييج» هناك، وأخذت تتردد على صالة اللعب لتعرف أخبار الكفاح والجihad، وتلتقي بالوجوه القديمة وتعرف الوجوه الجديدة في الوقت نفسه، والرصاص

يدوى خارج الفندق الذى يضم كل الأطراف المشاركة فى الحرب، نتيجة النفقات السرية التى يفيدون منها جميعا. وكان ذلك ما عرفته من مراد حسنين الذى قابلته فى صالة اللعب ، بعد أن خسرت ما لا كثيرا، وشعرت باليأس الكامل، فحكّت له حكايتها، وكشفت له عن رغبتها فى التخلص من حياتها بعد أن فقدت ثقتها فى كل شىء، وبعد أن لم يعد لديها إيمان فى أحد. وساعدها مراد حسنين بالخلاص من عالمها المتداعى، فألحقها بالمؤسسة السياحية «دس». وجعلها تتلقى دراسات تدريبية فى العلاج عن طريق الجنس. وبعد محاضرات على يد خبراء وأطباء عالمين، وتدريبات يتولاها مدربون من الهنود والصينيين درسوا اليوجا والزُّن. وتعلمت أن السلطة التى تحصل عليها من السيطرة على الجسد لا تفوقها سلطة أخرى فى الوجود، فاستقرت فى ذلك المكان المجهول بوصفها عنصرا من عناصره الأساسية.

والشخصية الثالثة ميرزا الفلكى صديق والد يوسف منصور منذ أن كانا معا فى مدرسة فيكتوريا بالإسكندرية. وكان ابن أحد الفلاحين الذين حافظوا على أرضهم الزراعية وأضافوا إليها ما جعلهم من كبار الملاك. وسافر ميرزا الفلكى إلى فرنسا التى عاد منها بشهادة عالية فى الاقتصاد السياسى،

والتحق بوظيفة فى بنك مصر، بينما سافر صديقه منصور سالم إلى إنجلترا، ولم يعد منها بشهادة، لكنه استطاع، عن طريق علاقات والده، أن يصبح سكرتيرا لسعيد باشا رئيس الوزراء. وظل ميرزا الفلكى يعمل فى الاقتصاد، غير بعيد عن أملاك والده التى تولاها بالرعاية فأضاف إليها، وظل يضيف، إلى أن قامت ثورة يوليو ١٩٥٢، ومضت فى طريق العدالة الاجتماعية الذى أعلنته، إلى أن قامت بتأميم جميع أمواله وأملاك أسرته، فترك مصر ليعارض عبدالناصر الذى استولى على الأرض التى تملكها، وظل فى الخارج إلى أن مات عبدالناصر، وتحولت الشعارات، وانقلبت الأحوال، فعاد إلى مصر لعله يستطيع استعادة ما ضاع، لكن سرعان ما اكتشف أن الأعيان الذين يشبهون أباه اختفوا، وأن أمثاله لم يعد لهم وجود فى عالم الانفتاح الوحشى الصاعد. وفوجئ بأنواع أخرى غريبة من البشر، تصعد السلم الاجتماعى قفزا، لا صلة لها بأبيه ولا بالعالم الذى جاء منه هو أو منصور سالم والد يوسف. ولم تعد القاعدة هى ذهاب أولاد الناس إلى بلاد الفرنجة للتعليم، أو حتى العودة على هيئة «چنلمان» كما عاد منصور سالم والد يوسف، وإنما أصبحت القاعدة الذهاب إلى بلاد النفط لجمع المال والمزيد من المال. وتضاعفت خيبة ميرزا عندما وجد أن «أولاد الخدم

وأبناء الرعاى» الذين ذهبوا إلى بلاد النفط عابوا بثروات هائلة، وأخذوا يشترون كل شىء، حتى أملاك أبيه وداره التى اضطروا إلى التخلّى عنها، ولم يعد له شىء فى مصر، ولم يبق له ما يربطه بها، خصوصا بعد أن هاجر كل أصدقائه، أو ماتوا، فلم يبق سوى أن يذهب إلى المكان المجهول الذى تمتلكه مؤسسة «دس».

والشخصية الرابعة كوستا جوانيدس اليونانى الأصل الذى ولد فى حى الإبراهيمية بمدينة الإسكندرية. يونانى ابن بلد. يلتقطها وهى طائفة، تقوِّض مجده بعد تحولات السياسة المصرية، فغادر مصر إلى اليونان، ورأى بعينه الزلزال الذى دمر أغلب ممتلكاته. وكانت النتيجة انسحاب زوجه من العالم، ولجئها إلى الكنيسة، وتزوجت ابنته ورحلت إلى كندا مع زوجها، وظل وحيدا ضائعا، إلى أن جاء مراد حسنين واشترى ما بقى من ممتلكاته، وشجّعه على الذهاب إلى ذلك المكان المجهول ليتخلص من كل همومه وأحزانه، ويجد السعادة التى تنسيه مشاكله التى لم يعد يستطيع أن يواجهها.

وخامس هؤلاء السيد آدم ريشسكى. سمين، مترهل. جسمه بالون ضخّم. ورأسه بالون صغير. بشرته حمراء بها نمش كثير. أنفه مقوس طويل. شفتاه رقيقتان صارمتان. شعر رأسه أسود لامع مصبوغ بعناية. عيناها البنيّتان عينا قط عجوز.

عليهما نظارة زجاجها سميك، تستقر على منتصف أنفه المقوس. يهودى من اليهود الذين غابوا مصر. كان يعرف جابى اشكنازى التى أحبها يوسف منصور أيام شبابه، والتى ضحّت بحبها له من أجل أن تذهب لتحارب الإنجليز، وتؤسس وطنًا قوميا لليهود. ولم يذهب معها آدم ريشسكى الذى خرج من مصر، وتدهورت أحواله، فلم يعد له ما يشده إلى العالم، فجاء إلى المكان الذى لا يشغله فيه سوى اللعب، لا يعرف لليوم ولا للشهر اسما، ولا يذكر السنة مع أقرانه، ولا يهتم مثلهم بتعاقب المواقيت أو الفصول، وكفّ عن التفكير تماما، فذلك هو الوضع الذى يريحه.

ويمكن أن نضيف إلى هؤلاء رأفت الحلوانى، محام سابق، أعزب لم يتزوج، يعرف كيف «ياكل الجو». أطلق عليه أحد زملائه فى اللعب لقب اللاعبين الأكبر. شاهده يوسف فى التليفزيون يتحدث عن الإرهاب، ويطالب بأقصى العقوبة للأولاد المجرمين. وكان ينادى بإعدام حسن ابن يوسف. وقد أخبر محسن فهيم المخرج صديقه يوسف أن رأفت الحلوانى اقترح على مدير التليفزيون تكليف يوسف بكتابة حلقات ضد الإرهاب، مستخدما يوسف بوصفه أبا يرفض الجرائم التى ارتكبها ابنه. وعندما قال له المدير إن هذا الطلب فيه قسوة زائدة على يوسف، أجاب رأفت

الطواني: إنه المسؤول عن تربية هذا الولد الفاسد، هذا الوحش الذى يسفك الدماء. وإذا لم يستطع أن يقوم بدور فى علاج الشرور التى أنجبها... فأبعنوه عن التلفزيون.. امنعوا رواياته... أوقفوا إذاعة أى شىء يصدر عنه، فقد ارتبط اسمه باسم ابنه الإرهابى المجرم، ولا تسمحوا لمن أنجب الشر أن ينفث سمومه من خلال أعماله فى شباب المجتمع المصرى. ولكن من الواضح أنه لم يستطع «أن يأكل الجو» دائما، فانكشف على نحو ما، ولم يعد له من مكان سوى الذهاب إلى ملتقى النهايات.

وهناك غير هؤلاء نماذج لا تختلف كثيرا فى التحليل

النهائى، كلها أشكال مختلفة من الشخصيات التى ذهبت إلى حيث تكون النهاية. من هؤلاء الدكتور إبراهيم المنجى (وتأمل دلالة السخرية فى الاسم) طبيب النساء الذى أصبح طبيب الرجال حوله، يتحرك بينهم بعينيه الحزینتين كى يكتشف، مثلا، أن يوسف منصور مثل أغلب الموجودين مصاب بالتهاب البروستاتا. وكذلك فؤاد برعى بك مدير عام بنك النيل السابق الذى لا نعرف منه أو عنه سوى أنه رجل قصير نو عينين رماديتين مجهدتين ورأس صغير أبيض الشعر. وأضيف إلى هؤلاء الجنرال الذى كان يوما حاكما لمدينة «ح» الذى تعلم فنون الحرب فى كلية أجنبية. وعندما انهار نظام الحكم فى بلاده جاء إلى هذا المكان. كان أول الأمر يتحدث عن القومية العربية، وعن

أمجاد العرب، وكان كثير الشجار مع كل من يناقشه، لكنه نسي ذلك كله مع الوقت، وانزلق إلى العدم المريح. وأخيرا فاطمة هانم شريف الأرستقراطية التي فقدت أملاكها وجمالها، ولم تعد لها حياة أمامها، عشيقه منصور- والد يوسف - السابقة التي تسببت، دون أن تقصد، في زواج أمه من لطيف منصور جارهما الطيب، شقيق الشيخ عبدالسلام منصور الذي كان وزير الأوقاف وشيخا للجامع الأزهر.

ما الذى يجمع هؤلاء جميعا؟ الفشل، الهزيمة، الانكسار. «كلهم بلا استثناء هاربون من مأس وكوارث إلى هذا المكان» على نحو ما يصفهم اللواء سعد الحوت الذى لا يفترق عنهم. ولا أحد منهم يغادر المكان، أو يريد أن يغادره. فى البداية، يتمرد على المكان، يعلن رغبته فى العودة، تماما مثلما فعل يوسف منصور، لكنه سرعان ما ينسى رغبته، ويستغرق تماما فى العالم من حوله، وذلك هو الدرس الأول الذى يسعى كوستا جوانيدس إلى تعليمه ليوسف منصور عندما يخبره بأنه لن يغادر هذا المكان، وأنه لم يسمع عن أحد غادره. وهو الأمر الذى تؤكد فاطمة هانم (منصور) لابن عشيقها بقولها: «لو كان بقى لديك شىء من منصور لعلمت أننا نعيش لحظات نهائية، ليس فيها تردد، ولا عودة».

وإذا كان الفشل والانكسار والهزيمة هى التى تربط بين

هؤلاء جميعا، فى انسحابهم من العالم ولجوتهم إلى مقبرة الأقبال
التي جمعتهم، فلنلاحظ أنهم ينتمون إلى أجيال متعددة، وشرائح
اجتماعية مختلفة، وجنسيات متباينة، فلا رابط فعليا يربط بينهم
فى الجنس أو الديانة أو العقيدة السياسية أو العمر أو الجيل أو
الوظيفة الاجتماعية. وإذا كانت هناك علاقة بين يوسف منصور
كاتب المسلسلات واللواء الحوت رئيس جهاز المباحث، حكمتها
صدفة انضمام حسن إلى إحدى التنظيمات الإرهابية وعلاقة بين
يوسف وحبيبة أبيه السابقة، فاطمة هانم شريف، أو صديقه
القديم ميرزا الفلكى، فلا علاقة تجمع بين ميرزا الفلكى
الأرستقراطي القديم المعادى لعبدالناصر والمرأة التي كانت تهتف
بالمبادئ نفسها التي دعا إليها عبدالناصر، ولا علاقة لضابط
المباحث (أو أمن الدولة) باليهودى آدم ريشسكى أو حتى كوستا
جوانيدس، فضلا عن غياب أى علاقة بين فؤاد برعى أو رأفت
الحلوانى أو الدكتور إبراهيم المنجى والجنرال الذى لا ينتسب
حتى لبلدهم. العلاقة الوحيدة هي الهزيمة والانكسار والنهاية.
العلاقة هي سقوط المشروعات، سقوط الليبرالية، الملكية، القومية،
الناصرية، وصعود التطرف الدينى، فى موازاة صعود نموذج
القوة الجديدة: مراد.

ماذا يفعلون؟ لا شيء. لا تفكير فى العالم الخارجى. لا
صلة به. لا إحساس بالزمان أو حتى المكان. عزلة كاملة خارج

الزمان والمكان. الاستغراق الوحيد فى هذا العالم هو فى لعب الكروكيه وسط الملاعب الخضراء، أو التسلية الجنسية لمن يريد، أو لعبة الدومينو التى أصرَ عليها كريم شاكر المحامى رئيس فريق الدومينو الذى خفض نسبة الهارين فى الصحراء. اللعب والجنس قرينان. اللعب يقضى إلى الجنس والجنس يقضى إلى اللعب. والفارق بين جماعة الدومينو وجماعة الكروكيه لا شىء. خلاف ثانوى يلهى عن واقع الحال. والجنس هو الإيروس الذى هو الوجه الآخر من الثاناتوس، كما فى حالة يوسف.

صحيح أن قدوم يوسف منصور أثار سكون هذا العالم ، وخلق فيه دوامة من الاعترافات، وتبادل المعلومات التى جعلته يعرف ما لم يكن يعرفه، عن أسباب انكساره ودوافعه، ولكن هذه الدوامة دوامة صغيرة، سرعان ما انداحت دوائرها على السطح الواسع الساكن، وسكن يوسف نفسه، مستسلما للحظات النهاية الأبدية، وسرعان ما تجاهل مثل زملائه قياس الزمان بالساعات والأيام والشهور والسنوات، مندمجا فى لعب «الدومينو» مع أصحابه الجدد فى دار السعادة الأخيرة، أو مقبرة الأفيال.

صناعة التطرف

تنطوى «الأفيال» على نوع من التمثيلات السردية التى تشير إلى واقع تاريخى متعين. وإذا كان الإطار التاريخى لزمان تصاعد الأحداث هو الزمن الساداتى، وهو الزمن الذى شهد دعم المجموعات الدينية لضرب المجموعات القومية واليسارية المعارضة للسادات وسياسته التى وصفت بأنها غير قومية، فإن رواية «الأفيال» تتوجه ببؤرة سردها إلى تصاعد حضور مجموعات التطرف المرتبطة بهذه المجموعات الدينية، وترصد انقلابها على المجتمع المدنى، وتحولها من مجموعات حليفة إلى مجموعات معادية.

والحدث الدال الذى تتوقف عليه التمثيلات السردية فى «الأفيال» - داخل هذا الإطار - هو الحدث الذى يسجل العنف الذى أخذ يتصاعد بعد حادثة الكلية الفنية العسكرية وجماعة صالح سرية منذ سنة ١٩٧٤، ومتواليات العنف المتصاعد التى وصلت إلى نقطة من نقاطها الخطرة مع ظهور جماعة التكفير والهجرة، وقيامها باختطاف الشيخ محمد حسن الذهبى (عالم الأزهر المعروف، وصاحب واحد من أهم الكتب الحديثة عن

التفسير القرآنى والمفسرين) فى شهر يوليو سنة ١٩٧٧،
وتصفيته جسديا قبل أن تصل أجهزة الشرطة إلى المكان الذى
أخفاه فيه المختطفون. وهو شقة فى أحد الشوارع الجانبية
المتفرعة من شارع الهرم. وكان الذى تولى مهمة القتل ضابط
الشرطة طارق عبد العليم الذى قاده التطرف الدينى إلى القيام
بدور المسؤول عن تنفيذ إعدام الشيخ الذهبى. (والتفاصيل
موجودة فى كتاب اللواء فؤاد علام: الإخوان وأنا، طبعة أخبار
اليوم، القاهرة ١٩٩٦)

ويحدث تحوير فى هذه الواقعة الدامية لمصرع العالم
الأزهري على أيدي شباب متطرف، أخذ يمارس العنف الدموى
على سند من تأويلات دينية ترمى المجتمع بالكفر، وتبيح دماء
رموز الكفر وأعلامه. وكان ذلك فى تتابع التصاعد الذى وصل
إلى اغتيال السادات نفسه بعد نشر رواية «الأفيال» بأشهر قليلة،
وهو التتابع الذى حاولت الرواية موازاته رمزيا بواسطة القصص
الذى يسعى إلى الكشف عن العلة والداء. ولأن الرواية فن يسعى
إلى تمثيل الحدث التاريخي وليس التأريخ له، فإنها استبدلت
باسم الشيخ (الدكتور) الذهبى اسم الدكتور أبو الفضل، وهى
تسمية ظلت منطوية على شئ من لقب «صاحب الفضيلة» الذى
يقترن بالشيخ الذهبى بوصفه عالما أزهريا مرموقا، ورمزا من

رموز المؤسسة الدينية للدولة، واستبدل القصر بالكلية التي كان يتولى الشيخ الذهبى التدريس فيها بالجامعة الأزهرية كلية الحقوق بجامعة القاهرة.

هل كان القصد من ذلك نقل إرهاب التطرف الدينى من الدائرة الدينية المرتبطة بالأزهر إلى الدائرة المدنية المرتبطة بالسند الأساسى الذى ينبنى عليه المجتمع المدنى، وهو القانون والدستور الغدان هما مبدأ الدراسة فى كلية الحقوق؟ وهل كان احتجاج عميد الحقوق على المتظاهرين إشارة إلى احتجاج العقل القانونى للمجتمع المدنى على التطرف الدينى الذى يسعى إلى أن يستبدل بالدولة المدنية دولة دينية؟ وهل كان هذا التحويل المتعمد لشخصية الذهبى ودلالة مصرعه حيلة فنية خالصة، أم حيلة أريد بها إشارة الإدانة إلى المشكل السياسى الذى وقع خارج الرواية، والذى كانت تشير إليه أحداثها إشارة المثل إلى ممثوله؟

أيا كانت الإجابة، فإن حادثة اغتيال الشيخ الذهبى لعبت أكثر من دور داخل التمثيل السردى، فقد أشارت إلى واقع تاريخى بعينه على سبيل التذكير به، وذلك بطريقة المناوشة المباشرة التى لا تخلو من مراوغة، كما أن صياغة الإخبار بالحادثة سرديا كان بمثابة قراءة خاصة لدلالات ما حدث وسعى إلى تفسيره. ومن هذا المنظور، نطقت الصياغة تفسيرها بأكثر

من نبرة، وفي أكثر من اتجاه، ونجحت بوصفها وسيلة فنية أو حيلة روائية، حقق بها الروائي أكثر من هدف. هكذا، وصلت حادثة اغتيال الدكتور أبى الفضل عميد كلية الحقوق (الموازى الروائى للدكتور الذهبى الشيخ الأزهرى) بالأحداث إلى نروتها، وكشفت عن النهاية التى انحدر إليها ابن البطل يوسف منصور، وعن الشرك الدامى الذى وقع فيه جهاز الأمن فى تلاعبه بمصائر أمثال حسن ابن يوسف منصور، وفى استخدامه عناصر التطرف الدينى التى انقلبت عليه.

وليس ببعيد عن الأحداث التاريخية (فى الزمن الخارجى الذى كتب فيه فتحى غانم رواية «الأفيال» وأشار بها إليه) الدور الذى قام به اللواء سعد الحوت مسؤول مباحث أمن الدولة فى ذلك الزمن، وهو دور يشير (على نحو نفهم مراوغته) إلى جهاز مباحث أمن الدولة، ذلك الجهاز الذى كان يرأسه اللواء حسن أبو باشا الذى أصبح وزير داخلية بعد موت السادات، فى زمن الرئيس مبارك، والذى أبعده السادات عن جهاز مباحث أمن الدولة بعد مصرع الشيخ الذهبى، أو ما بدا على أنه فشل من الجهاز فى تتبع أوكار العنف الدينى، ووضع مجموعات التطرف تحت السيطرة الكاملة، والحيولة بينها وارتكاب أفعال الإرهاب التى تهدد أمن الدولة. وبالطبع، لا تشير رواية فتحى غانم إلى

الحقائق الفعلية إشارة السرد التاريخي إلى الوقائع التاريخية، وإنما تشير إلى عالمها التاريخي بطريقتها الخاصة من حيث هي رواية، أو من حيث هي عمل فني، فتستبدل بإشارة التعيين إشارة التمثيل، وبمسميات الوقائع والأشخاص التاريخية مسميات التمثيلات والأقنعة أو الكنايات السردية.

ومن هذا المنظور، يمكن أن تكون شخصية اللواء سعد الحوت، مسؤول الأمن السابق، والمتخصص في مكافحة الجرائم السياسية أهم شخصية قابلها يوسف منصور، في مصحة «الأفيال» التي فرَّ إليها بعد فشله في مواجهة مشاكله، وذلك من الزاوية التي كشفت للأب - يوسف منصور - عن الأسباب المتعددة التي دفعت الشباب بوجه عام، وابنه بوجه خاص، إلى التطرف الديني، ومن ثم الالتحاق بتنظيمات سرية إرهابية، تبرر استخدامهما للعنف العاري بتأويلات دينية، كما أبان له عن الكيفية التي يتم بها إعداد المتطرف، والعمليات العقلية التي يخضع لها، أو التدريبات النفسية التي يمر بها، بوصفها أساساً مهماً في آليات تحويل الشباب المتطرف نهائياً عن طبيعته الإنسانية السوية، وجعله إرهابياً كاملاً، مستعداً لتنفيذ التعليمات الموجهة له دون تردد أو مناقشة، واغتيال الخصوم أو إزاحة المخالفين (الكفار) من الوجود بلا رحمة أو شفقة.

وتكشف البداية التى ينطلق منها اللواء سعد الحوت عن
بواقع أجهزة الدولة (القمعية؟) فى الدخول إلى مناطق التطرف،
واستخدامه فى المعارك التى تخوضها كل يوم فى العالم السفلى
الذى يموج بتيارات متصارعة، حيث النشاط السرى المعادى
الذى تواجهه أجهزة الدولة الأمنية بنشاط سرى مضاد. وإذا كان
المثل يقول: لا يفلّ الحديد إلا الحديد، أو داونى بالتي كانت هى
الداء، فإن منطق هذا المثل كان يدفع الأجهزة الأمنية للدولة إلى
أن تضم إلى صفوف الجماعات المعادية للدولة أصناف الشباب
القادرين على مواجهتها، وذلك من غير أى تدخل معلن من
السلطة السياسية للدولة.

ولذلك عندما تلقى اللواء الحوت التعليمات (فى فترة من
فترات الزمان الساداتى) بأن يدعم اتصالاته بالجماعات
الإسلامية، استعداداً لخطة عمل جديدة، كان جاهزاً لهذه
التعليمات، ومعداً نفسه لتنفيذها، فقد كان جهازه - فيما يقول -
على اتصال بكل من لهم نشاط سياسى فى البلد أياً كانوا:

« الشيوعيون بكافة أنواعهم واتجاهاتهم، الصينى
والروسى والأوروبى والكوبى أشكال وألوان،
فوضويين وبعثيين وقوميين وناصريين.. جمعيات
دينية إسلامية.. قبطية... يهودية.. بهائية...»

جمعيات نشاط ثقافى أو اجتماعى فى الجامعات.
· فى النوادى، فى المقاهى، فى البيوت... كله.. كله».

وقد كان للجهاز - كما يقول - عيون وأعضاء منضمون إلى هذه التجمعات، قيادات تعمل لحساب جهاز أمن الدولة، وذلك من منطلق أن «أية جماعة يخطر ببالها أن تدخل فى موضوع السلطة والسياسة والحكم» فمهمته أن يكون بينها، يجمع المعلومات وينظم الأرشيف ويستكمل بيانات كل مجموعة، فإذا سئل أجاب وهو مطمئن، ورؤساؤه مطمئنون، بدورهم، إلى أن سعد الحوت مستعد وجاهز فى أى وقت.

هكذا، عندما طلبت القيادة السياسية (السادات) من سعد الحوت تدعيم اتصالاته بالجماعات الإسلامية، كان قد اتصل بها بالفعل، وعنده أخبرها بالكامل، وكان قد زرع بين جماعة «التقوى والتقية» (تسمية كنائية لتسمية واقعية، تدل على جماعات من مثل «التكفير والهجرة» التى مارست الإرهاب الدينى بالفعل) ضابطا من ضباطه، هو زياد الأسمر (تسمية أخرى كنائية)، لم يكن متدينا تماما، ولكنه كان نشيطا وذكيا وله طاقة كبيرة على العمل. ولم يكن اللواء سعد الحوت يستريح لشخصية زياد الأسمر، ولكنه كان مطمئنا إلى كفاءته، فقد كان قاسيا لا يرحم، فيه غلظة وميل إلى التسلط وممارسة الجبروت، وكان معتدا

بنفسه إلى حدّ الهوس. وقد نجح زياد الأسمر في ممارسة طقوس الجماعة المتطرفة دينياً بمنتهى التشدد والتزمّت، الأمر الذى جعله يترقى فى مدارجها التنظيمية ويغدو من القادة.

وفى أثناء ذلك، كان يمد قيادته بالمعلومات المطلوبة: معرفة أساليب جماعات التطرف فى الدعوة، كيف تختار الشبان، وأين يتم تدريبهم، وما يدور فى اجتماعات القيادة. وكانت القيادة تعرف أنه ضابط شرطة، ولكن ذلك لم يكن يحول بينها والترحيب به، وتقريبه، فقد انتهى عقلاء القيادة إلى أن انضمامه إليهم نصر كبير وأمل واعد، خصوصاً بعد أن استطاعوا من خلاله التسلل إلى قيادة المباحث، الأمر الذى هبّ أذهانهم لوضع الخطط للاستيلاء على السلطة.

وكما أشرت من قبل، كانت المهمة الأولى لمثل هذه التجمّعات السرية التى تركتها أجهزة الدولة تتشكل تحت أعينها، مواجهة المدّ القومى للتيارات البعثية والناصرية واليسارية التى كانت معادية لنظام السادات وتوجهاته. وكان ذلك يعنى المصالحة والتحالف مع أعداء عبدالناصر التقليديين، والاستعانة بهم للقضاء على بقايا أنصاره وحلفائه الطبيعيين. ولذلك كانت تصدر التعليمات لزياد بأوامر من قبيل: الشيوعيون يدبرون شغباً فى الجامعة، ويمهدون لجرائد حائط يكتبون فيها مقالات تهيج،

فيتحرك زياد (الذى أصبح مثالا روائيا لغيره) مع قيادة جماعته، وينقض أولاده على الشيوعيين والناصريين والقوميين بوجه عام، يحاصرونهم ويمزقون جرائدهم، ويرهبون من يفكر فى مجرد السؤال عن أخبارهم.

وقد رحبت الجماعة التى يقودها زياد بانضمام حسن ابن يوسف منصور إليها، ووجدوا فائدة كبيرة من ضمّه بسبب انتسابه إلى عائلة دينية كبيرة لها اسم لا يزال الناس يذكرونه، وهو ما يعطى طابعا خاصا للمجموعة التى استغلت قدراته الشخصية، ووجهتها فى الاتجاه الذى يتوافق وأهدافها. ولم تكن هذه الجماعة هى التى سعت وحدها، هى أو غيرها، لجذب حسن وأمثاله، فقد كان الكثير من أمثال حسن جاهزين للاتحاق بالتنظيمات الدينية لأسباب متعددة. أولها تفكك الأسرة، وانحدار الحال بالوالدين إلى الدرجة التى تفقدتهما احترام الأبناء المتمردين، جنبا إلى جنب تدهور أحوال المدرسة وفقدان احترامها واحترام من فيها، وشأن المدرسة شأن الجامعة، والمجتمع بأسره، حيث يشيع الفساد، فيفقد الشباب احترامهم للكبار، أولئك الذين إذا جلسوا بينهم وجدوهم يتشائمون فيما يقول السرد الروائى، فلا يخرج حديث هؤلاء الكبار عن نطاق السرقات والرشاوى يتهمون بها أصدقائهم بمجرد أن يولوا لهم ظهورهم. والشاب الذى يتعرض لهذا التغير من حوله، يتمرد على

كل شيء، وينطلق لتدمير ما حوله، حتى لو اكتفى بتدميره في خياله، وشيئا فشيئا، يفقد توازنه ويحاصره الضياع، ويتمنى في قرارة نفسه أن يستعيد أمنه واستقراره، والشعور بالحماية الذي يفتقده.

وهنا، يبدو العمل السرى كآته الحل، أو كآته الخلاص برهيبته والهالة الباطشة التي تحيط به: السرية والغموض، الاشتراك في عمل مع آخرين مجهولين، الانصياع الكامل لأوامر قيادة عليا وتعليمات مجهولة بقرارات مقدسة لا بد من احترامها. ولا تهاون مع من يخالف الأوامر. بطش وإرهاب! نعم. لكنه وضوح واستقرار، أبيض وأسود لا لف ولا دوران. وهذا هو ما استهوى الشبان وجذبهم إلى العمل السرى فيما يقول الروائي فتحي غانم من وراء قناع اللواء الحوت الذي يمضى مؤكدا أن:

«الشبان يجذبون إلى العمل السرى من كل طبقة ومن كل بيئة. العمل السرى يرضى شعورهم بالمغامرة وأحلام البطولة والمخاطرة، والغريزة المنطلقة للمراهق تريد تحطيم كل شيء، ولكن في الوقت نفسه وجدت بخبرتي أن الشاب من هؤلاء متعطش للطاعة العمياء، يبحث بأسنانه وأظافره وبكل طاقات روحه عن قوة يحترمها إلى درجة التقديس ويستسلم لها ويعيش في كنفها».

تشكيل المتطرف

يستغل فتحى غانم شخصية اللواء سعد الحوت للكشف عن أسباب انتشار تنظيمات التطرف الدينى التى استقطبت الآلاف من الشباب فى بعض الأقطار العربية، وعلى رأسها مصر. وقد انتشرت هذه التنظيمات كالوباء فى مصر، تحديداً، بعد كارثة ١٩٦٧، تلك الكارثة التى يصفها سعد الحوت بأنها هزيمة ساحقة، وخيبة أمل لا مثيل لها: سقطت هيبة الكبار. ضاعت الآمال. القوة الرهيبة المنتصرة تحولت إلى رماد فى دقائق، سقط الناس فى كابوس، أو استيقظوا من كابوس. وأفاق الشباب لأنفسهم، كما لو كانوا أفاقوا من خدعة أذلتهم وأهانتهم، فانطلقوا، وراء قوى سرية، وانصاعوا لها ليتخلصوا من ذلّ الطاعة العلنية لمن قابوهم إلى الهزيمة. وكان ذلك بحثاً عن سلطة جديدة، أو الارتباط بسلطة لم تنهزم، أو وصولاً إلى سلطة تعوّض المهانة العلنية بأعمال سرية فيها بطش وانتقام واستعلاء، وفيها الإحساس بالقوة الذى يسترد للنفس المقهورة عزّتها وكرامتها.

والابن حسن يوسف منصور نموذج مثالى لهذا الشباب.

رفض سلطة البيت، وفقد احترامه لها، ورفض سلطة المدرسة والجامعة، وفقد احترامه للأساتذة، كما فقد احترامه لوالديه من قبل. وقاده الرفض العنيف إلى البحث عن بديل مثالى لما فقد. وكان بذلك مؤهلا تماما لمرحلة الاستجابة إلى مجموعات التأسلم السياسى، أو مجموعات التطرف الدينى. وهى المرحلة التى تتجارب فيها النوافع، وتتخلق داخل الشاب المتمرّد، نتيجة تراكم أخطاء الأسرة وأنظمة التعليم والإعلام وفساد الحكم، وانكسار روح الأمة وسقوط مشروعاتها القومية الكبرى. وربما كان الأدق أن نقول استبدال المشروعات التى تنتسب إلى الله (الإسلام هو الحل) الواحد الأحد، الكمال الخالص والخير المحض، بالمشروعات التى تنتسب إلى البشر الناقصين الذين لا يخلون من مفسد الناصريين أو القوميّين أو البعثيين أو الماركسيّين أو الشيوعيين أو الليبراليّين.

ويعضى اللواء سعد الحوت، بعد ذلك، فى تعداد المراحل التى يمر بها الشاب، بعد أن يجاوز مرحلة الاستجابة، فالذين ينضمون إلى جماعة «التقوى والتقىة» لهم درجات ومراتب. أولا: ينضم الشاب المستجد إلى المستجيبين، أى أولئك الذين يستجيبون لما يسمعون من الدعاة، ثم يدخل الشاب بعد ذلك

مرحلة اللاصقين الذين أقسموا على الارتباط بالجماعة. وقد جاء في التقارير السرية أن اللاصق حسن يوسف منصور انفصل عن أهله بمحض إرادته، وأنه لجأ إلى أحد زملائه اللاصقين، وطلب منه أن يأويه في داره، فاتصل زميله بأحد «الفتيان» من نوى الرتبة الأعلى وأخبره بالموضوع، فرفعه إلى القيادة التي بحثت الأمر، ووجدت أن حسن يوسف منصور قطع شوطاً يؤهله لأن ينضم إلى زمرة الفدائيين.

ويضيف اللواء سعد الحوت، (أو يضيف الروائي الذي يتوسل بالتخييل لتوصيل ما يراه من قبيل التحقيق) أن الشاب الجدير بالانتساب إلى جماعات التطرف لابد أن يمر بمراحل من الاختبارات التي لابد أن يجتازها ليرتقى في درجات العضوية: يمر بامتحان التفرس أولاً، حيث يفحصونه ويراقبونه فإذا وجدوه صالحاً، أى مستجيباً لا يكثر من المناقشة ولا يعترض على ما يسمعه، أو يضعه موضع المساطة، ويتشوق إلى سماع المزيد، متلهفاً - مثل حسن يوسف منصور - لاتباع من يرشده ويقوده، أدخلوه في الاختبار التالي، وهو التأنيس، حيث يطمئنونه، ويهيئون له الجو الذي يستريح فيه. فهو دائماً على حق، وهو ضحية الحياة في هذه الدنيا الفاسدة، نتيجة ما لحقه من

مضايقات بسبب فساد أهله، وخروجهم على الدين القويم، فيقتنع الشاب تماماً أنه على حق وأهله على خطأ. هو الصالح الذى يبشّر بالفلاح لأنه لا يزال محتفظاً بفطرته. أما أبوه وأمه ومدرسته ومعلموه وكل ما حوله من أهل وأقارب ومجتمع - بكل ما فيه من مؤسسات مدنية وأحزاب وصحف وتلفزيون ودور سينما ومسارح وإذاعة - فهو الشر والفساد والتعفن وغضب الله على الكافرين.

ويشعر الشاب، بعد أن يتم غسيل مخه، أنه يقف قويا قادرا، متمسكا بالحق فى وجه الشياطين الذين يعيثون فى الأرض فسادا. ويتحصن بهذه القوى المعنوية التى تتصاعد داخله، واجدة فراغا فكريا تحتله، وخواء ثقافيا تشغله، فيركب الغرور الشاب، ويتعصب لما أصبح منطقيا عليه فى تشكيله الأصلي.

وإذا زادت برجة الغرور عن حدها، خصوصا فى التعامل مع أبناء المجموعة الأصولية الواحدة، يأتى العلاج على يدى أحد الدعاة من مرتبة أعلى، هى مرتبة الفتيان والفدائيين. وعادة، يكون هذا الداعى ذا خبرة بنفوس المراهقين، يتلذذ بممارسة

سيطرته النفسية على الشبان. ومهمته أن يستخرج المستأنس إلى الإحساس بأنه لم يفهم شيئاً. وكلما فتح الشاب فمه ليقول كلمة، أو يدلى برأى، قال له الداعى: لا.. ليس الأمر كما تقول، أنت لم تفهم بعد. أمامك شوط كبير تقطعه قبل أن تترك حقائق الأمور. ويظل الداعى يحفر الأرض تحت قدمى المستأنس إلى أن يسقط فى هوة الشك، ويهاجمه إحساس مخيف بالضيق، فينهار كائى مدمن فقد المادة التى تشرب بها جسده، وتسممت بها دماؤه. لقد تعود على تلقى التأييد لكل ما يقول والترحيب بآرائه، وأدمن الثقة بأصحابه اللاصقين والفتيان الذين أصبحوا المجتمع الذى ينتمى إليه، بل أهله الذين هم أقرب إليه من أمه وأبيه، فما الذى حدث حتى يحرم من كل هذا، ولم يعد لكلامه القبول القديم نفسه؟!

وتكون النتيجة بحث هذا الشاب عن من ينقذه، ويسعفه بما يعود به إلى مكانته فى الحظيرة التى يوشك أن يطرد منها. وعندئذ يتدخل الداعى وقد وصلت الأزمة فى نفس المتشكك إلى ذروتها، فيلقنه التعاليم والتوجيهات التى تثبت أقدامه بين أعضاء الجماعة. ويتلقفها المتشكك كما لو كانت وحياً مقدساً، نعمة تهبط إليه من السماء، أو نورا يهديه فى الظلام الدامى، ليعيد إليه ثقته بنفسه، ويعيد قبول جماعته له. فإذا تلقى الشاب التعليمات بكل

اللهفة، وكل التصديق والتسليم، أدخلوه مرحلة التدليس فيقول له الداعي كلاما كثيرا لا يقبله العقل العادى، ولكن المتشكك يقبل كل ما يسمعه بلا مساطة أو شك، فقد استسلم وخضع، وضاعت عن إرادته العقلية النقدية إلى الأبد، وأصبح مسلوب العقل والإرادة.

هكذا يدخل الشاب، العضو الجديد، مرحلة التأسيس لتثبيت عقيدة الجماعة فى كيانه، وذلك لكى تصبح هذه العقيدة الهواء الذى يتنفسه، والماء الذى يشربه، والطعام الذى يأكله. وينفصل تماما عن كل ما له صلة بما كان عليه فى الماضى، ومن ثم عن رابطة الدم والعادات والتقاليد التى ورثها من مجتمعه الفاسد. وينفصل عن الدين كما فهمه كل أهله وأبائه وأجداده، ويصبح كائنًا مختلفًا، خلع الماضى كما خلع الضرس الذى نخره السوس. وتكتمل عملية غسيل المخ المدروسة، مستعينة ببعض معارف العصر، لكن معتمدة بالدرجة الأولى على اتِّباع الخطوات التى استطاعت بها فرق الباطنية أن تسيطر على تاريخ الإسلام فى إيران وترهب العالم الإسلامى لقرنين من الزمان قبل أن يدمر هولاكو الدولة العباسية ويحتاج العالم الإسلامى كله.

ويلفت الانتباه فى كل مونولوجات اللواء سعد الحوت على

هذا النحو، وفيما لا يتعارض وكونه شخصية روائية تقوم بدور القناع الذى يشير إلى نماذج موجودة بالفعل فى الواقع التاريخى الذى تشير إليه رواية «الأفيال»، وتصاغ بمعطياته، أقول يلفت الانتباه فى كل ما نعرفه من اللواء سعد الحوت أن المسافة بين التخيل الروائى والتوثيق الواقعى تتضاءل إلى درجة لافتة، وأن الشخصية الروائية المخترعة لا يصوغها الخيال إلا ليؤدى بواسطتها مجموعة من المعلومات غير الخيالية، وأن التخيل الروائى فى هذا السياق وسيلة فنية لمراوغة الرقابة من ناحية، وجذب انتباه القارئ إلى هذه المعلومات من ناحية ثانية، وتعرية تقنيات وآليات صياغة الوعى المتطرف من ناحية ثالثة وإبطاء إيقاع تعرف القارئ على هذه التقنيات والآليات من ناحية رابعة، وإردافها بما يكون دليلا على حضورها بواسطة نماذج روائية، نماذج لا تفارق النماذج الحياتية التى يعرفها القارئ أو يسمع عنها من ناحية أخيرة. ولذلك تتضافر صفات التخيل والتحقيق ومشكلة الواقع والتمثيل فى وقت واحد. وتؤدى مراوغة الأقنعة نورها التمثيلية بلامحها الدالة على الواقع التاريخى الذى تنتسب إليه، خصوصا فى شروط علاقاته التى أنتجت على هذا النحوون غيره.

وعندما يقول اللواء سعد الحوت لبطل الرواية يوسف منصور - مختتما محاضراته عن تشكيل التطرف وتأسيس الوعي الإرهابي - إنه يصل ما يحدث من إرهاب الحاضر بإرهاب الماضي، ويكشف دروس التاريخ التي تعلمتها جماعات الإرهاب المعاصرة، فإنه يؤكد بذلك معرفة أجهزة الأمن بالتاريخ الذي يخدمها في عملها الذي يتصل بالانضباط والعقاب، وأن هذه الأجهزة عندها تقارير فيها دراسات اجتماعية واقتصادية ونفسية وتاريخية، وتوظف خبراء مكافحة الجرائم السياسية الذين لم يتركوا شيئا في الحاضر ولا في الماضي، وربما ما يحتمل تصوره في المستقبل، من غير أن يدرسوه.

وعند هذه النقطة، يمكن أن يثور السؤال الطبيعي عن طبيعة عمل هذه الأجهزة، وعن مدى نجاحها في أداء عملها. وتأتي الإجابة متضمنة في تجاوب العلاقات السياقية للقص. إنها أجهزة تعمل لخدمة سلطة قائمة، سلطة دولة تسلطية لا تسعى إلا إلى حماية نفسها، وأجهزتها تشبهها في أنها لا تعمل إلا لحماية نفسها، سواء في تبعيتها الذاتية، من حيث هي بنية قمعية تشكّلت لها آلياتها المستقلة ومصالحها الخاصة، أو تبعيتها لدولة تسلطية يمكن أن تحل محلها دولة تسلطية أخرى، أو مغايرة،

خصوصا فى تعاقب آليات الاستبداد الذى يجعل من نقيضه شبيهه ما ظل محافظا على الآليات نفسها . والغاية تبرر الوسيلة فى هذا النوع من غائية الوظيفة، فكل شىء مباح، وكل قيمة مهدرة، أما تحقيق العدل أو حماية الحرية أو تقبل الاختلاف أو احترام الإنسان، فكلها صفات تنتسب إلى عالم آخر، مختلف تماما عن العالم الذى أنتج «الأفيال» وضحايا «الأفيال» فى الوقت نفسه.

هل يمكن والأمر كذلك - وفى علاقات عالم «الأفيال» وشروطه - أن يحارب يوسف منصور من أجل استرداد ابنه؟ الإجابة بالنفى، فأنى محاولة من هذا النوع محكوم عليها بالفشل مسبقا فالأب الذى يريد إنقاذ ابنه هو أول المسؤولين عن ضياعه، وهو نفسه متواطئ مع أحد الأجهزة الأيديولوجية (الإعلام) للدولة التى اصطاد أحد أجهزتها القمعية الابن لاستخدامه فيما حسبه هذا الجهاز مصلحته الخاصة. ويعنى ذلك أن الابن ضحية الأسرة وضحية السلطة بأجهزتها الأمنية، قبل أن يكون ضحية جماعات التطرف، والإرهاب الذى مارسته هذه الجماعات هو أفعال عنف موازية لأفعال العنف التى تقترب إثمها الأجهزة القمعية للدولة التسلطية.

ولذلك لا نستطيع أن نقلت نبذة السخرية التي يؤديها العمل الروائي في بعض أحواله. ومن ذلك عبارات التنكيت التي يتبادلها «الأفيال» خلال لعبهم، أو انقسامهم ما بين لعبة الكروكيه ولعبة الدومينو، وذلك نفسه فعل من أفعال السخرية، يكتسب دلالة لافتة حين تتحول عبارات التنكيت إلى تنكيت يناوش كل شيء. وأضيف إلى ذلك سخرية الموقف التي تنطق الكثير على نحو مباشر أو غير مباشر بواسطة مفارقات السرد الدالة. وغير بعيد عن ذلك اعترفات الأفيال، خصوصا عندما تلفتتا إلى دلالة النبذة الذاتية في كلام اللواء سعد الحوت أو كلام يوسف منصور. أما الأول فيحدثنا عن مفارقة رغبته في عقاب الضابط الأسمر الذي قام هو بعقابه، عاكسا الوضع، وكان ذلك بعد أن وقع الضابط الشاب في غواية القوة، فحوّل كل شرارسته وقسوته الشيطانية إلى استخدام جماعة التطرف الديني للاستيلاء على السلطة التي كان منها، والتي يريد أن يحتل مكانها. وأما الثاني ففي توهمه إمكان إنقاذ ابنه بعد أن أسهم في ضياعه إلى الأبد.

وواضحة نبذة السخرية نفسها في أحاديث «الأفيال» الآخرين إلى يوسف منصور بعد أن عرف نور أجهزة الأمن في صنع مأساة ابنه، الأمر الذي أثار غضبه، ودفعه إلى التفكير في

مواجهة البولة نفسها لاستعادة ابنه، وهى رغبة تسخر منها فاطمة هانم الشريف حتى من قبل أن تسمعها من يوسف الذى تصدمه بأنه لا يشبه أباه، ولا يمتلك قدرته أو جسارته، شأنه فى ذلك شأن ميرزا الذى يقول ليوسف صراحة:

«تعتمد على رجل شرطة لتواجه مسؤولية الشرطة
عن القبض على ابنك؟! أنت كمن يريد أن ينقذ
نفسه من النار بإلقاء نفسه فى النار.. ليس هذا
هو الأسلوب الذى تتحرك به. أنت لست قوة حتى
تصارع من هم أقوى منك آلاف المرات».

منمنمات تاريخية

منمنمات تاريخية

المنمنمة هي التصويرة الدقيقة فى صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط. وهى مشتقة من الفعل «نَمَّ» الذى يفيد معنى الإظهار والإفشاء والإبانة والكشف، ومنها «النَّمَّة» وهى لمعة البياض فى السواد، أو لمعة السواد فى البياض. و«المنمنمة» هى النقش والتصوير، وهى كتابة الريح على الرمل والماء، حين تترك الريح عليها أثرا شبه الكتابة، وهى الكتابة الدقيقة المتقاربة السطور على أوراق المخطوط. وعندما تقترن «المنمنمة» بالصفة «تاريخية»، فى مسرحية سعد الله ونوس «منمنمات تاريخية»، فإنها تضيف إلى معنى الزينة والزخرفة الماثور خاصية الكتابة التى تختزل التاريخ فى حضورها، وتنقشه على صفحاتها، والتى تلفت الانتباه إلى حضورها الذاتى وعلاقات صفحاتها فى الوقت نفسه. هكذا تشد «المنمنمة» الأعين إلى حضورها الذى يفرض على العين بقاء الإيقاع فى تطلعها إلى التفاصيل الدقيقة، ويفرض على الذهن التأنى فى تفسير دلالة النظرة التى تتشكل خلال فعل التحديق الذى هو نقيض اللحظة الخاطفة، والذى يكتسب خاصيته من طبيعة موضوعه المنمنم.

ويستغل سعد الله ونوس هذه الخاصية المقترنة بالنممة، ويكتب مسرحيته بما يشد الأعين إلى ما تنطوى عليه من «منمنمات تاريخية»، فيبطئ إيقاع الالتقاء بحضور التاريخ، ويسمر العين والذهن أمام التفاصيل الصغيرة، غير البارزة، من تدافع القرون، وينقشها على الصفحة (أو على خشبة المسرح فيما بعد) بما يلفت الانتباه إليها من حيث هي دال مزيج، يومئ إلى حضوره الذاتي في الوقت الذي يومئ إلى حضور خارجي، ويشير إلى الزمن الماضي وإلى الزمن الحاضر. وكما تتوقف العين إزاء أدق التفاصيل في حضورها المتعين وعلاقاتها المتعددة، ما بين نوال التاريخ المكتوب وكتابة التاريخ، يدرك الذهن أصغر الوقائع في ضوء جديد، ويلتقط من سياقاتها المُدرّكة معانى متعددة الأبعاد، سواء على مستوى الزمن الذي تنسب إليه «المنمنمات» في الماضي، أو على مستوى الكيفية التي تتشكل بها في اللحظة الحاضرة لإدراك حضورها الذاتي، أو على مستوى الزمن الحاضر والزمن والمستقبل في توازيهما الذي تومئ إليه المنمنمات بما تصوغه من عناصر الزمن الماضي.

هذا التعدد في أبعاد الزمن ومستوياته يرتبط بالكيفية التي يعالج بها سعد الله ونوس التاريخ في هذه المسرحية، فأحداث التاريخ ليست مجرد أقنعة أحادية البعد، ينطق الحاضر

من خلالها، مهما صغرت أو دقت. وليست العودة إلى التاريخ مجرد بحث عن وقائع لإسقاط الحاضر بما يحيل الماضي إلى مجرد مرآة تنعكس عليها أحداث الحاضر، بون أن تشغل المرآة الانتباه إلى حضورها الذاتي من حيث هي مرآة. التاريخ، هنا، حضور متعين في الزمن، صراع قوى محددة، ومجموعات متفاعلة. والكشف عنه كشف عن الماضي في سياق علاقاته الخاصة، ولكن بما يتطوى على تعدد الدلالة التي تعني تعدد مستويات الدال. ولذلك تتخذ متطوقات المتمنات التاريخية، في مسرحية سعد الله ونوس، طابعا بنائيا وظيفيا، يجعلها أقرب إلى «الاستعارة بالكناية» لو استخدمنا المصطلح البلاغي القديم، حيث تبرز الاستعارة بالكناية، من حيث هي دال أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه.

وإذا انتقلنا من لغة التجريد البلاغي إلى لغة التعيين الدرامي قلنا إن ما تتطوى عليه مسرحية سعد الله ونوس من «متمنات تاريخية» تشير إلى ثلاثة أبعاد للزمن. بعد الزمن التاريخي للماضي الذي تنقشه المتمنات، وتختزل به سبعة أشهر على وجه التقريب، من الزمن الماضي الذي يبدأ من شهر محرم وينتهي في شهر رجب من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وهي السنة التي سقطت فيها دمشق أمام جحافل تيمور لنگ، أثناء

حكم الخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الملك الناصر زين الدين أبو السعادات فرج بن برقوق. والأول اسم بلا صفة. والثاني غلام تولى الحكم سنة إحدى وثمانمائة للهجرة بعد وفاة أبيه السلطان برقوق. ولم تزل أيامه كلها كثيرة الفتن والشُرور والغلاء والوباء، وطَرَقَ بلاد الشام فيها تيمور لك فخر بها كلها وحرَقها وَعَمَّها بالقتل والنهب والأسر، حتى تَفَقَّد منها جميع أنواع الحيوان. وتَمَرَّقَ أهلها في جميع أقطار الأرض، فيما يقول المقرئ في كتاب «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار». وتَلْتَقَطُ مسرحية سعد الله ونوس من هذا الوصف العام التفاصيل الصغيرة التي تنم عن بها البناء المسرحي، ما بين ثلاث رؤى للعالم، مأساة سقوط الشام أمام القوة العاتية لتيمور لك منذ ستمائة وإحدى عشرة سنة.

وتتجسد الرؤية الأولى في أفكار الشيخ برهان الدين التادلي، رجل النقل الذي يعادي أهل العقل، ويعاقب كل من يميل إلى مقالاتهم، والذي يرى في المغول عقاباً من الله لخلقهم الذين تفشت فيهم مقالات الملحدين، فيدعو الناس إلى أصولية النقل التي تنجيهم من غواية العقل، وإلى الجهاد الذي ينجيهم من محنة المغول، فيظل - رغم استشهاد - صورة أخرى من القاضي برهان الدين بن مفلح الحنبلي.

أما الرؤية الثانية فتجد معادلهما فى أفكار ولى الدين عبدالرحمن ابن خلدون (صاحب المقدمة الشهيرة) رجل العلم الواقعى الذى لم يعرف من قوانين الأحداث ومجراما سوى أن وصف الغروب الشامل والشهادة عليه هو الممكن الوحيد لرجل العلم الذى لابد أن يفيد من القوة الجديدة التى تكتسح العالم. ولذلك مال ابن خلدون إلى رأى القضاة والفقهاء الذين اجتمعوا بمدرسة العادلية واتفقوا على طلب الأمان من تيمور لذك، وشاوروا فى ذلك نائب القلعة، فأبى عليهم ذلك ونكره، فلم يوافقوه. وخرجوا إلى الغازى الذى اتفقوا معه على فتح المدينة، وتبعهم ابن خلدون الذى رأى فى تيمورلك سلطان العالم وملك الدنيا الذى لم يظهر مثله فى الخليقة منذ عهد آدم.

وتبنى الرؤية الثالثة على أفكار آزدار نائب القلعة، الجندى الذى يرفض الاستسلام، ويختزل وجوده فى حماية النظام الذى يعرفه بون أن يحلم بنظام جديد. ولكنه ينظر إلى عمله من منظور نقلى تسلطى، منظور يجعل منه موازيا آخر للتادلى وابن مفلح فى عدائهما لحرية العقل، فيرفض إطلاق سراح الشيخ المعتزلى المسجون، أو حتى الاستعانة به فى جهاد الغزاة الكافرين، ويرفض معاونة من اختلف مع السلطان فى رأى، فعقليته العسكرية النقلية لا تعرف حق الاختلاف أو التسامح فيه.

وما بين هذه الرؤى الثلاث، وفي موازاتها، يتحرك علماء وأعيان وتجار يبحثون عن المناصب والوجاهة والغنيمة، فينتهى الأمر بالجميع إلى كارثة السقوط أمام جحافل المغول التى مَكَّنَ لها طوفان الفساد فى الداخل، فالهزيمة تبدأ دائما من الداخل. وقد بدأت من اندفاع الطوفان الفاسد الذى لم يقدر على مواجهته أمثال الشيخ جمال الدين بن الشرائجى الذى آمن بحرية الإنسان وقدرته على صنع مصيره وإبداع حياته، كما آمن بالعدل الإلهى الذى لا يرضى لعباده الفقر أو الذل. وكان من الطبيعى أن يحرق كتبه قضاة دمشق الأربعة، وأن يسجنوه فى القلعة.

وتتجسد دلالات هذا البعد التاريخى للزمن الماضى بواسطة الصراع الذى يحدث بين الرؤى الثلاث من ناحية، وبين الشخصيات المرتبطة بهذه الرؤى على مستوى السلب والإيجاب من ناحية ثانية. وتتكثف الحركة الدرامية وتتوتر ما بين الثنائيات المتقابلة التى تقمع أطرافها الأولى أطرافها الثانية، فى حركة تنتهى بالجميع إلى الكارثة. هكذا قمع أهل النقل صوت العقل فى مجالات المعرفة الدينية ومجالات المعرفة بالواقع على السواء. وتغلب رجل العلم (الذى يسجن التاريخ فى قوانين حتمية، ويقصر مهمته على تفسير العالم) على نقيضه الذى أكد دور البشر فى

صنع التاريخ وبور العلم فى تغييره. وفَرَضَ رجل الفكر الذى آمن بالحفاظ على النظام القديم منطقَه على الثائر الذى حلم بأن نظاما جديدا سيولد من مخاض المحنة. وسرق التاجر الذى تحالف مع علماء الدراهم والدنانير أقوات الفقراء وأعراضهم. وخَسِرَ المتمرّد قضيتَه حين أضاع وعيه بالعالم، ولحقه قرينه من أهل العلم حين وشى بنظيره. وأضاع التاجر الصغير ما ملكه فى حرصه الصغير على العالم. وباع الأب ابنته. وضحى التاجر بابنه. وتحولت الضحايا إلى صورة من جلاديهَا، فحق الدمار على الجميع، وانطلق إعصار التتار الذى يتزعمه تيمور لك ليفرض نظاما جديدا.

هذا العالم التاريخى الذى ينتمى إلى الزمن الماضى فى مطلع القرن التاسع للهجرة، حيث انتصر النقل على العقل، والظلم على العدل، والتسلط على الشورى، وفلسفة التبرير على فلسفة التغيير، هو عالم كئانى فى آخر الأمر. أعنى أنه عالم المقصود فيه معناه ولازم معناه على السواء. ولذلك تزوج دوال هذا العالم فى إشارتها التاريخية التى تصدق الدلالة على مطلع القرن التاسع الهجرى فى الوقت الذى تومئ إلى دلالة موازية فى القرن الخامس عشر للهجرة، وتتحرك بالقارئ - المشاهد إلى استنتاج أوجه للشبه بين الماضى والحاضر، وتدفع به إلى أن يملأ

ثغرات النص بما يؤكد إسهام الماضي فى وعى الحاضر، وإسهام الحاضر فى وعى الماضى، وذلك فى عملية يتحول فيها ناتج الوعى بالطرفين إلى معرفة ترهص بالمستقبل.

وأتصور أن تعدد الأبعاد الزمنية التى تشير إليها هذه المنمنمات هو المسؤول عن ازدواج مستويات الأداء الدرامى فى نص المسرحية. إن صوت «المؤرخ» الذى يؤكد حضور التناص مع كتب التاريخ القديم، فى علاقات البناء الدرامى، توازيه النممة التى تحيل الإجمال إلى تفصيل، والتى تتخذ من كلمة «تفصيل» نفسها عناوين للمشاهد التى تعقب صوت المؤرخ القديم وتُهدّ له فى الوقت نفسه. وما بين النممة الأولى والثالثة، وتتكون كلاهما من ثلاثة عشر تفصيلا، يتقابل رجل الدين مع رجل العسكر، وتتوسط المنمنمة الثانية التى تتكون من ثمانية تفصيلات ما بين «الهزيمة» و«المجزرة». أعنى التوسط الذى يبرر «محنة العلم»، ويردد أصداها، ويذكرنا بضحاياها فى التفصيل الختامى الأخير الخاص بالشيخ جمال الدين الشرانجى، حيث تتسمّر أعيننا على رجل العقل، رمز الاستنارة، مرفوعا على صليب، محكوما عليه بالإعدام من الجميع، فلا تختلف حوله أطراف الصراع على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء، ونتذكر ما قاله وهم يجرونه إلى سجنه: ما أتعس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمون الاجتهاد والعلم كفرا.

وكما يزوج صوت المؤرخ والتفصيل فى بناء الحدث الدرامى الذى يراوح بين الاثنين، يزوج صوت الأداء، ويتحول الممثل إلى مُشَخَّص يتقمص الشخصية ويتباعد عنها فى الوقت نفسه. ينطق الدور الذى يجسّد الماضى المتخيل، ثم يبتعد عن الدور ليَجسّد الحاضر الذى يُعَلِّقُ على الفعل الماضى الذى حدث فى السنة الثالثة من القرن التاسع الهجرى، فيغدو قناعا لنا، أو قناعا للمؤلف، أو مجالا للكشف عن الفكرة ونقيضها بما يثرى الصراع وَيُعَدِّدُ مستوياته. وما يحدث على مستوى الأداء التشخيصى لأنوار الشخصيات المنعمة يحدث على مستوى أداء صوت المؤرخ القديم، حيث يباعد المشخّص بينه ودور المؤرخ، ليؤكد أننا لا نستطيع أن نكون محايدين، ونحن نتهياً لمشاهد الرعب القادمة، ولا نستطيع أن نسرد الوقائع دون شىء من التعاطف وقليل من الحس الفاجع.

وإذا كان هذا الازدواج يولّد الحيوية، ويضيف إلى التوتر الدرامى بعدا جديدا، ويجعل من حوار الشخصيات حوارا حول زمانين، وفى زمانين، لا زمن واحد، فإنه يمنع المتلقى من الاستسلام المخدر إلى وجهة نظر أو رؤية بعينها فى النص، أو التوقع فى زمن دون آخر، فيبقى على يقظته ووعيه النقدى إزاء كل وجهات النظر المختلفة والرؤى المتناقضة، والأزمة المتوازية أو

المتقابلة، ويؤكد حضوره بوصفه طرفاً فاعلاً في التأمّل والاختيار والحكم، ولكن في شيء من الاستفزاز اليقظ، وكثير جداً من الحس الفاجع، ذلك لأنّ الإنواج - كالتّعبّد - يناقل الوعي ما بين الحاضر والماضي، فيوقظ فيه أسئلة المستقبل الذي يبدو مخيفاً في هذا الذي نقشه بين يدي الله ونوس في وجداننا من «منمنمات تاريخية».

حين يهزم العقل

لا نخطئ كثيراً لو قلنا إن الصراع فى مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس هو، فى مستوى من مستويات المتعددة، صراع قضية مذاهب وعلماء فى القرن الثامن للهجرة، وهو صراع يوازى صراعا مشابها نعيشه إلى حد ما، وبيعض الاحتراز، فى القرن الخامس عشر للهجرة. هذا الصراع هو صراع العقل مع النقل، الاجتهاد مع التقليد، التسامح مع التعصب، الشورى مع التسلط، صراع يدور بين من يؤكّد قدرة الإنسان الخلاقة فى ممارسة فعله الاجتماعى، واختيار نظامه السياسى، وصياغة معرفته الإنسانية، ومن ينفون عنه هذه القدرة ليتركوه أسير الطاعة والإنعان، فى مجالات الفعل الاجتماعى والأنظمة السياسية والمعرفة الإنسانية. وهو صراع بين نظرتين متناقضتين، اقترنت الأولى بلحظات الصعود التاريخى، حين انطلق العقل العربى يصوغ أفقا من التقدم الإنسانى الذى أفادت منه البشرية كلها، واقترنت الثانية بلحظات الهبوط والانحدار، حين انكفأ هذا العقل على نفسه، واستتراب فى قدراته، وعجز عن مواجهة نقائضه، فانتهى إلى معاداة وجوده وتدمير نفسه بنفسه.

وقد ارتبطت النظرة الأولى، فى ازدهارها، بمناخ التسامح وحق الاختلاف والمجادلة بالتى هى أحسن، وكانت قرينة الحاكم العادل الذى يرعى مصالح الجماعة، ويسوس أبناعها سوس الرحمة، ويعمل على تحقيق الخير لأبناء الأمة، والدفاع عنها، وقيادتها إلى النصر على أعدائها بواسطة الشورى التى لا تنفى حق الاختلاف والتى تحقق الوحدة التى تقوم على التنوع. واقتترنت هذه النظرة برجل الدين الذى فتح باب الاجتهاد على مصراعيه، ليكون الاجتهاد أداة لحلم التقدم، وسبيلا إلى تحقيق نهضة الأمة، وصياغة مصالحها المتغيرة. وكانت النظرة الثانية على النقيض من الأولى، فى تسلطها، قرينة المستبد الظالم الذى لا يرعى مصالح الجماعة، ويُقدِّم عليها مصالحه الخاصة، ويسوس الأمة سوس الأنعام، مميّزا بين طوائفها، نافيا عن المخالفين له حق المواطنة، كأنه الوجه الآخر من المتعصب الذى يخرج المغايرين له من حظيرة الدين، لأنه لا يقبل خلافا فى رأى أو مغايرة فى الفهم، أو تعددا فى التأويل، ويرى فى التقليد والتصديق والطاعة ولزوم الجماعة علامة الهداية المنجية من ضلالة الاجتهاد ومضرة الابتداع.

ولأن مسرحية سعد الله ونوس مسرحية تدين عصرها الذى تومئ إليه، على سبيل التضمن واللزوم، بما ينطوى عليه

هذا العصر من مخاطر التقليد التي تهدد حرية الاجتهاد، ومن تعصب النقل الذي ينفي تسامح العقل، فإن المسرحية تختار منمنماتها التاريخية من لحظات السقوط الفاجع، حيث سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة التي اجتاج فيها تيمور لك دمشق الفيحاء، بعد أن ساعده علماء النقل فيها على الدخول إليها، وذلك عندما تحالف هؤلاء العلماء مع تجار الزور وحكام الجور، وتآمروا جميعا على العامة الذين حَرَّموا عليهم أحلام العقل والعدل والحرية.

وتبدأ المسرحية منمنماتها التاريخية في مفتح شهر محرم، مفتح كوارث سنة ثلاث وثمانمائة، حين ارتفع سعر القوت إلى ما لم يعهد من قبل، فأعجز العامة، وأطلقهم عراة جائعين سائلين في الطرقات والجوامع، وذلك في الوقت الذي استقر القاضي نور الدين ابن مكى الدميرى قاضى قضاة المالكية عوضا عن القاضي ولى الدين عبدالرحمن بن خلدون على مال وعد به السلطان. ولم يستمر القاضي الجديد سوى أسبوعين تقريبا، فسرعان ما عزله السلطان، وأعاد ابن خلدون الذي سرعان ما عزله مرة أخرى. وتأتى الأخبار من دمشق بكسرة العسكر الشامى وسقوط مدينة حلب فى يد تيمور لك الذى فعل من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواصى، ونودى فى دمشق

بالتحول إلى المدينة، والاستعداد للعدو، فاخبط الحال، وعظم
ضجيج الناس ويكاؤهم. وتواريت الأخبار أن نائب السلطان همّ
بالفرار من دمشق، فردّه العامة رداً قبيحاً. واستعد الجميع في
مصر لمعركة الدفاع عن دمشق.

وتأخذ النمنمة التاريخية تفاصيلها التي يستهلها صوت
المؤرخ القديم، في مسرحية سعد الله ونوس، ونستمع إلى نقول
متناصة من كتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» للمؤرخ محمد
بن أحمد بن إياس الحنفى على وجه الخصوص، ولا نغادر هذه
النقول إلا لإكمال نمنمة التناص بما هو متاح في تواريخ العصر
وتراجم رجاله، من مثل ما كتبه ابن حجر في «إنباء الغمر»
والمقرئى في «السُّلوك» وابن تغرى بردى في «النجوم الزاهرة»
والسخاوى في «الضوء اللامع» وابن العماد في «شذرات الذهب».
وما ينطقه المؤرخ القديم نقلاً عن ابن إياس، في نمنمة سعد الله
ونوس، يطلق فاعلية شبكة من السياقات المتناصة التي تضعنا
في حضرة عالم تاريخى، متعدد الأبعاد والإشارات، يستند فيه
التعصب إلى الاستبداد، ولا يختلف فيه رجل الدين مع رجل
التجارة أو رجل الحكم، فالجميع يستبدلون الذى هو خير، من
مصالح الأمة الباقية، بالذى هو أدنى من مصالحهم الذاتية
الزائلة.

ولكن علاقات التناص تتبنى على نحو متميز، يبرز دلالة الدور التاريخي الذي قام به غلاة النقل من الحنابلة والمالكية والشافعية على السواء، أعنى الفقهاء من أمثال برهان الدين التادلي (بالمثناة الفوقية وفتح المهمة، نسبة إلى تادلة من جبال البربر بالمغرب) قاضى المالكية فى دمشق الذى توفى عن إحدى وسبعين سنة، يوم الثلاثاء الثامن عشر من جمادى الأولى من سنة ثلاث وثمانمائة، فى الحرب مع تيمور لك. وكان ثابت اليقين، شجاعا، جريئا، فيما يصفه ابن حجر وابن إياس والسخاوى وغيرهم من مؤرخى العصر. وكان شديدا على أهل العقل، لا يتردد فى تعزيز أو سجن من يراه ميالا إلى مقالاتهم.

ويوازيه فى العداء للعقل تقى الدين أبو اسحق إبراهيم بن محمد بن مفلح شيخ الحنابلة وقاضى قضائهم. وقد خرج إلى تيمور لك، وسعى فى الصلح معه، متشبها بابن تيمية حين صالح قازان ملك التتار، وأخذ منه الأمان لدمشق وأهلها فيما يقول ابن كثير الدمشقى فى تاريخه المعروف باسم «البداية والنهاية»، وقد حاول ابن مفلح تقليد ما فعله ابن تيمية، وقام بدعوة أهل دمشق إلى الصلح مع تيمور، ودعا له، وأعلن الحرب على من يقاوم الصلح معه، وأكثر التردد على تيمور إلى أن خذله، فعاد بحسرتة لم يغنم شيئا، ومات بأرض البقاع، بعد حريق دمشق، فى أواخر

شعبان من سنة ثلاث وثمانمئة. ويروى عنه ابن العماد، فى شذرات الذهب، هجومه على المعتزلة ودفاعه عن النقل والتقليد فى حضرة تيمور لك الذى مال إليه (لارتباط النقل والتقليد بعقلية الاستبداد) وتكلم معه فى الصلح قبل أن يغدر به.

وفى موقع حماة النقل والتقليد من المالكية والحنابلة، وقف علماء آخرون من أمثال شمس الدين النابلسى الحنبلى ومحيى الدين ابن العز. وهم علماء جامدون، لعبوا دورهم الرمزي - فى المنمنمات - بما يوازى الدور التاريخى للمتعصبين من أهل النقل والتقليد الذين لم يترددوا فى تكفير المختلفين عنهم فكريا، وإيقاع العقاب عليهم بما شمل حرق كتبهم وسجنهم وتعذيبهم، واضطهاد المتعاطفين معهم، وذلك فى المدى القمعى المعادى للعقل والعقلانية وقد شهد التاريخ العربى وقائع قمعية مخزية معادية للعقل والعقلانية. وكان ذلك فى السياق التاريخى الذى تصاعدت أليات تعصبه، فى معاداة العقل والعقلانية، مع تأليف الغزالى كتابه «تهافت الفلاسفة». وهو السياق الذى حرقت فيه كتب أمثال ركن الدين عبد السلام بن عبد الوهاب المتوفى سنة ٦١١، حفيد المتصوف الحنبلى عبد القادر الجيلانى. وقد أحرقت هذه الكتب فى نار عظيمة أمام مسجد مجاور لجامع الخليفة، وجلس القضا والعلماء المعاونون للعقلانية، ومن بينهم ابن الجوزى، على سطرٍ

المسجد، يشرفون على عملية الحرق التى تجمع حولها عدد كبير من الناس وقفوا أمام المسجد فى صفوف. وكانت هذه الواقعة مثالا على غيرها الذى ظل يتكرر على امتداد التاريخ العقلى الجامد فى بطشه بدعاة العقل.

وإذا عدنا من السياق التاريخى إلى موازياته الرمزية - فى المنمنمات - وجدنا ضحايا القمع الذين يبرزون فى مواجهة الحراس الجامدين للتقليد والاتباع. وفى المقابل من هؤلاء جميعا، فى مسرحية سعد الله ونّوس ينهض بعض الشافعية الذين حاولوا إعمال العقل.

وتبرز علاقات التناص اثنين منهم فى دلالة الحضور التاريخى والصلة المعرفية. أولهما جمال الدين عبدالله بن إبراهيم بن خليل البعلبكي الدمشقى المعروف بابن الشرائحى الشافعى. وثانيهما إبراهيم بن محمد بن راشد برهان الدين الملكاوى الدمشقى الشافعى. وقد قرأ الثانى على الأول فى الخامس عشر من المحرم لسنة ثلاث وثمانمئة كتاب «الرد على الجهمية» لعثمان الدارمى، فحضر عندهما زين الدين عمر الكفيرى، وأنكر عليهما وشنّ، وأخذ نسخة من الكتاب، وذهب بها إلى قاضى المالكية التادلى، فأغظ القول للملكاوى، وأمر بتعزير جمال الدين

الشرائحي وضربه والطواف به، وطلبه بعد جمعة لكونه بلغه عنه كلام أغضبه فضربه ثانية، ونادى عليه، وحكم بسجنه.

وقد حدثت واقعة القراءة، تاريخيا، بعد حوالى أسبوع من وصول خبر نزول تيمور لنك سيواس وقتل جماعة كثيرة من أهلها، واقترابه من حلب التى فتحها بعد ذلك بحوالى شهر، فنهبها وقتل أهلها فى الحادى عشر من ربيع الأول سنة ثلاث وثمانمائة. وقد قيل إنه كان يحفر للناس حفائر يدفنونهم فيها وهم بالحياة، ويحرق الناس بالنار، ويحصد الضحايا بكل سلاح، حتى صارت الرمم طول القامة، والناس تمشى فوقها، وعمل من الرؤس منائر عدة مرتفعة، وجُعِلَتْ الوجوه بارزة يراها من يمر بها فيما يقول ابن إياس. ويدل أن يلتفت فقهاء النقل إلى الخطر الداهم، ويكفوا عن تكفير بعضهم البعض، وعن وصم مخالفهم بالخروج على الملة، استمرت عقلية التعصب التى ينسج من وقائعها سعد الله ونوس تفاصيل منمنمات التناص فى مسرحيته، ومنها التفصيلة الرابعة ضمن المنمنمة الأولى من المسرحية على وجه الخصوص.

ففى هذه التفصيلة، تحديدا، يدفع رجلان معلمان الشيخ جمال الدين الشرائحي (كذا فى كتب التاريخ المطبوعة وليس «الشرائجى» الموجودة فى طبعة المسرحية الصادرة عن دار

الهلل- القاهرة) إلى حلقة العلماء، وأحد المعمرين يحمل كيسا من الكتب المخطوطة هي جسم الجريمة التي ارتكبها الشرائحي وأداتها. ويعلن التادلي (وليس «التادلي» التي وردت في طبعة دار الهلال) تهمة التخليط في الدين، ويُنسب عليها ابن النابلسي الذي يتوه في المسائل ويستحل الأوقاف، ويؤكد تهمة الكفر والزندقة والإلحاد على فقيه مسلم لا شيء إلا لأنه يخوض في القدر، ويقرأ كتب المعتزلة (مجوس الأمة) و(الكفار) من المتكلمين والفلاسفة، من أمثال «الرد على الجهمية والمجبرة»، و«المغنى في علوم التوحيد»، و«فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال».

وما أشبه التادلي وابن النابلسي وابن مفلح وابن العز الذين يجمعون على تكفير الشرائحي ببعض من نراهم بين ظهرانينا، صباح مساء، يكفرون أجوانهم المسلمين، لا شيء سوى أنهم يؤمنون - مثل الشرائحي - بأهمية العقل حجة الله على خلقه، ويرون فيه أداة الاستتارة التي تقضى إلى أكمل مراتب المعرفة، وينظرون إلى حرية الإنسان وعقله بوصفهما شرط التكليف، فالله سبحانه وتعالى يخاطبنا نحن الذين نعقل ونفهم خطابه، ويكلفنا بما يرد في هذا الخطاب لأنه خلقنا أحرارا، نختار من نستحق عليه الثواب أو العقاب من أفعال.

وكانت تلك، تحديدا، حجة جمال الدين الشرائحي التي لم

تقنع قضائته (الذين هم الصورة القديمة من بعض قضائتنا المعادين للتوير) فأسروا بحرق مخطوطاته فى صحن الجامع، وأقاموا عليه الحد بما يكسر كبرياءه، وألقوه فى السجن، لأن الله وهبه عقلا فلم يعطه، وفكرا لم يتردد فى الاجتهاد به، وبصيرة جعلته ينظر أبعد من سواه، فأدرك أن الذى يجتهد خير من الذى يحمل أسفارا، وأن الجهل والطفيان هما اللذان يحجران على العقل، وأن التقليد هو أقصر الطرق إلى الكوارث.

وحين يخلو المشهد من المحكوم عليه بتهمة الاجتهاد، لا تبقى سوى سلطة التقليد، يمثلها قضاة ينهون عن الجدل والجدل، ويلغون حق الاختلاف، ويسيرون إلى قتال عدو الأمة بعد أن حجروا على أعز ما فيها، وهو عقلها، فانتهى الأمر بهم إلى الخسران: إما قتلا فى معركة غير متكافئة، أو حسرة على غنم لم يتحقق. ويعلن التادلى الذى قتل فى المعركة، قبيل موته، فى المسرحية، أن العيب فيهم قبل أن يكون فى السلطان الذى خذلهم، فلو كانوا غير ما كانوا عليه لكان لهم سلطان جدير بالسلطنة، يعرف كيف يقود الأمة فى شدتها. وأما ابن مفلح فقد أدرك، بعد الكارثة، أنه نزع من الناس سلاحهم، حين جرد أسوار دمشق من دفاعاتها، وجرد دعاة العقل من حقهم فى الاجتهاد، ولم يدمر بيوت الناس وأرزاقهم فحسب بل دمر نفوسهم وقلوبهم،

فصارت المدينة كأنها غابة خلت من الدين والأخلاق والقيم لأنها خلت من العقل.

هكذا، تتواشج عناصر النممة التاريخية، موظفة معطيات التناس وعلاقاته، فى مسرحية سعد الله ونوس، لتبرز علاقة التناسب الطردى بين هزيمة العقل وهزيمة الأمة، تحريم الاجتهاد وخراب الديار. وتستغل المفارقة التاريخية الفعلية التى وضعت من حارب أقرانه المسلمين، واصمأ إياهم بالزندقة والكفر، موضع الخائن الذى قدم العون إلى أعداء الأمة، فابن مفلح الحنبلى الذى أعان تيمور لذك على دخول دمشق، وكتب له جميع خططها، هو نفسه الذى شددَ النكير على من خالفه فى الرأى والاجتهاد، ووصم المغايرين له فى التأويل بالزندقة والكفر. ولم يكن يختلف فى ذلك، كيفيا، عن نقيضه التادلى الذى اندفع إلى جهاد التتار، فسقط تحت سنايهم، لأنه حَجَرَ على عقل الأمة وقمعه بالتقليد، فكلاهما وجه للعلّة نفسها التى كان معلولها هزيمة الأمة من داخلها. والنتيجة هى ما يصفه المؤرخ ابن إياس من أحوال دمشق بعد أن حرقها تيمور لذك، دمشق التى أصبحت، بعد البهجة والوفرة، «أطلالا بالية ورسوما خالية، لا ترى بها دابة تدب، ولا حيوان يهب، سوى جثث احترقت، وصور فى الثرى قد تعفرت، فإننا لله وإننا إليه راجعون لعظم هذه المصائب، وشناعة

هذه النوائب، فيما ينقله سعد الله ونوس عن ابن إياس الذي يمضى قاتلاً، فيما لا ينقله سعد الله ونوس: فكُم توقظنا حوادث الأيام، ونحن في ليل الغفلة نيام، فلا نعتبر على ما جرى للأنام، ولا نرجع عن ذنوبنا والآثام.

ولعل العدالة الشعرية القاسية التي ينطوى عليها التاريخ، عادة، هي التي قرنت سقوط دمشق بوفاة هؤلاء الذين عابوا العقل وحاربوا حرية الاجتهاد، في مسرحية سعد الله ونوس، فمؤرخو العصر يحدثوننا عن أن ابن مفلح أدركه الموت، غمًا، بعد استشهاده التادلي بأشهر معدودة. واختفى أمثال النابلسي وابن العز. وسرعان ما توفي إبراهيم الملكاوي في جمادى الآخرة من سنة أربع وثمانمائة. ولم يبق سوى جمال الدين الشرائحي الذي وصفه مؤرخو القرن التاسع للهجرة بأنه كان شهما شجاعا مهابا، جِدًّا كُلُّهُ، لا يعرف الهزل، قدم القاهرة بعد الكائنة العظمى، فقطنها مدة طويلة، ثم رجع إلى دمشق، وولى تدريس الحديث بالأشرفية. وظل شاهدا على محنة العقل وانكساره، وسط ظلامة التقليد، إلى أن توفي سنة عشرين وثمانمائة.

هذا ما يقوله التاريخ الذي تلتقط دلالاته منمنمات سعد الله ونوس، في مسرحيته التي توقف العين والعقل عند هذه الدلالة، لكي لا تغفلها الذاكرة، أو يسهو عنها الوعي. ولعل ذلك هو السبب

فى أن المسرحية كلها تنتهى تفاصيل منمنماتها بتفصيل آخر،
يُكتَف الدلالة المؤلدة للنص كله، فى بعد من أبعاده الحاسمة،
فترى الشيخ ابن الشرائحى مرفوعا على صليب، يوجه الخطاب
الأخير إلى عصره - عصرنا - قائلا:

أنا الشيخ جمال الدين بن الشرائحى، أمنت أن
العقل خير من النقل، وأن الله عادل لا يقدّر على
عباده الفقر أو الذل، فأذاع أحدهم أمرى،
فاستدعانى قضاة دمشق الأربعة، وبعد السب
والضرب، وإحراق كتيبى، رمونى فى سجن القلعة.
وحين حل تيمور فى ظاهر المدينة، وجاء سلطان
مصر والشام لدافعته، أبكاني القهر، وعزّ على ألا
أكون مع الأمة فى مواجهة هذه المحنة.

ويمضى ابن الشرائحى فى خطابه الذى قد لا تتطابق
منطوقاته الحرفية مع وقائع التاريخ الفعلية، ولكن الدلالة العامة
للخطاب تتطابق مع محصلة السياق التاريخى فى النهاية، فيظل
المعنى الذى ينطوى عليه حضور ابن الشرائحى نقيضا لوجود
دعاة التقليد من أهل الدين، وطفاة الاستبداد من سلاطين العرب
وأعدائهم على السواء، فلا نعجب أن اتفق الجميع على عداء ابن
الشرائحى رغم ما بينهم من الحرب وسفك الدماء، فهو رمز العقل

الذى تجسده المنمنمات التاريخية، وحضور وعيه الخلاق الذى إذا
انكسر انكسرت اندفاعه التقدم، وتحوّل التاريخُ إلى واقع موحد
وزمن سقيم.

قناع ابن خلدون

هل يجوز أن يسلك العالم إزاء المحن التي تصيب قومه
ويلاذه مسلك الحياد؟ وهل هذا من شروط العلم ونزاهته؟ ذلك
سؤال ألقاه التلميذ الفتى شرف الدين على أستاذه الشيخ ولي
الدين عبدالرحمن بن خلدون، (٧٣٢ - ٨٠٨ هـ) في مسرحية سعد
الله ونؤس «منمنمات تاريخية». وكان تيمور لك وجنوده على
أبواب دمشق وحول أسوارها، بعد أن فرغوا من نهب حلب
وتدميرها. وكان السلطان الغلام، الناصر فرج بن برقوق، قد
انسحب بقواته عائداً إلى القاهرة، بعد أن نمت إليه الخبر أن
بعض الأمراء يحاولون الهرب إلى مصر للثورة بها، واقتلعه من
كرسى السلطنة الذي لم يك ينعم به، فترك أهل دمشق وحدهم
في مواجهة المغول، متحيرين قد عميت عليهم الأنباء.

وكان ابن خلدون قد جاء من القاهرة. في ركاب السلطان
الذي استدعاه من ضيعته بالفيوم، بعد أن كان قد خلعه من
القضاء للمرة الثانية، وأقنعه داودار السلطان بلين القول وجزيل
الأنعام أن يسافر في ركاب السلطان، فأصغى ابن خلدون
وأطاع، وسافر في الركاب، في منتصف شهر المولد الكريم من

سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وأقام في المدرسة العادلية، وظل هناك بعد انسحاب السلطان: يراقب الموقف، ويشاور العلماء أمثال ابن مفرح وابن النابلسي من دعاة السلام مع سلطان العالم الجديد، تيمور لnk، ويتحين الفرص، ويتروى في الموقف بما تمليه نزعته العملية المختفية وراء قناع من الحياد العلمى، الحياد الذى كان يدفعه إلى أن يردد، فى المسرحية، أن على من يريد تسجيل وقائع التاريخ السيطرة على انفعالاته وعواطفه، أو أن يلغىها تماما، كى لا يجرفه الهوى أو يزور الوقائع.

وإذا كان ابن مفلح، صوت النقل الغالب فى المسرحية، نادى بالصلح مع تيمور لnk، تقليدا لما فعله ابن تيمية من قبله، فإن ابن خلدون صوت العقل الذى يرفض التقليد، ويؤكد النظر العقلى، ويقول فى مقدمة تاريخه إن التقليد عريق فى آدميين وسليل مرعى الجهل الذى هو بين الأنام وخيم وبيل، ينتهى إلى النتيجة نفسها، ولكن من منظور العقل العلمى الذى يطل أسباب الوقائع والأحوال تحليلا نفعيا، ويعقلن عوارض سقوط الدول عقلنة تبرر سقوط الأفراد.

وكان ابن خلدون فى الحادية والسبعين من عمره حين رحل إلى دمشق، أنفق أكثر من نصف قرن فى مناورات السياسة وصراعات القوى والأعياب الوظائف الديوانية ومناصب التدريس

والقضاء. وتنقل في بلاد المغرب الأدنى والأوسط والأقصى وبعض بلاد الأندلس ما بين سنتي إحدى وخمسين وست وسبعين وسبعمائة للهجرة، وتفرغ للتأليف ثمانى سنوات على وجه التقريب ما بين قلعة ابن سلامة وما شابهها فى تونس، ثم عاد إلى الحياة العملية بواسطة مناصب التدريس والقضاء التى قادته إلى القاهرة (سنة أربع وثمانين وسبعمائة للهجرة) التى ظل بها تسعة عشر عاما قبل أن يرحل فى ركاب السلطان فرج بن برقوق إلى دمشق. ولا يعود ابن خلدون مع السلطان إلى القاهرة، بعد أن تخلى ذلك السلطان الغلام عن واجبه المقدس، فى سبيل الدفاع عن كرسي حكمه الذى كان أهم عنده من قضية الأمة ومحتتها.

ولم يكن بقاء ابن خلدون، فى دمشق، دفاعا عن عروبة أو إسلام، فى مسرحية سعد الله ونوس، وإنما سعيا إلى معرفة لا تفارق المنفعة، أو منفعة لا تفارق المعرفة. يحثه على ذلك فضول المؤرخ فى تعرف النظام العالمى الجديد الذى ترأسه تيمور لnk، ويدفعه داؤه القديم الذى لم يتخلص منه، منذ أن ذاق لذائذ المراتب السياسية الكبرى ومباهجها الخطرة على السواء. ويسعى ابن خلدون إلى تيمور لnk، باحثا عن وجه آخر من العصبية التى تتبنى على المصلحة، وتحقق بالقوة، كما لو كان، بعد أن أدرك العبر، فى ديوان المبتدا والخبر من أيام العرب والبربر، قرر أن

يصل حبله بحبلي من بزغ فى عصره من «نوى السلطان الاكبر»،
ذلك السلطان الذى أصبح يخائله بحلم واعد عن نظام عالمى
جديد، لا مكان فيه إلا لحاكم واحد للدنيا بأسرها، ونوع واحد من
علماء المعرفة التى لا تفارق المنفعة، أو المنفعة التى لا تفارق
المعرفة. وتحدث الصفقة، خارج أسوار دمشق المحاصرة : يبيع
ابن خلدون علمه إلى من يطمع فيه، ويشترى تيمور لك المعرفة
ممن يستبدل بثقافته الوطنية ثقافة المنفعة، ويشترى رضا الغازى
بهويته القومية، فلا تربح تجارته.

وتتحول هذه الصفقة التاريخية، فى علاقات التناص التى
تشدها إلى عصرنا وتقربنا من عصرها، إلى مواز رمزى، أو
قناع للعقل النفعى (البراجماتى) الذى نرى تجلياته حولنا، الآن،
وفى كل يوم من أيام هذا الزمان، حيث تنكسر الأحلام القومية
الكبرى للثقافة الوطنية، نتيجة الكوارث القومية المتلاحقة، فتتكرر
مخيلة العقول العربية التى تنجذب إلى رايات نظام عالمى واحد،
هو مجلى عصرى من نظام تيمور لك الذى وصفه ابن خلدون
بأنه «سلطان العالم وملك الدنيا». وعلى قدر الصفقة تأتى العقلنة
التي تقوم بتحسين السقوط، ومن منطق المنفعة الفردية يأتى
التبرير الذى يستبدل حلما بحلم، ويصوغ رؤية الغروب التى
تلخصها كلمات الأستاذ الشيخ (ابن خلدون) الذى يلقيها علو

تلميذه الفتى، فى مسرحية سعد الله ونوس قائلا:

ألا تعلم يا شرف الدين أن صبغة الدين حالت، وأن
عصبية العرب زالت، وأن الجهاد لم يعد ممكنا .

وتلك كلمات تصدر عن قناع مؤرخ له نظائره بين مثقفى
عصرنا، وتصل الحاضر بالماضى وصلا ينير طريقه، ويضعنا فى
قلب علاقات التناص التى ترد عَجَزُ الأزمنة على صدرها، والعكس
صحيح بالقدر نفسه، خصوصا حين يمضى ابن خلدون (التاريخ
والقناع) قائلا إنه ليس محايدا كما يظن، بل واقعى يعرف قوانين
الأحداث ومجراها، وإنه جاء إلى الدنيا فى زمن السقوط، حين
انقلبت أحوال المغرب الذى شاهده وتبدلت بالجملة، ونزل
بالعمران شرقا وغربا، فى منتصف المائة الثامنة، الطاعونُ
الجارفُ الذى جاء على حين هرم الدول، فقلص من ظلالها وأوهن
من سلطانها . وانتقض عمران الأرض بانتقاض البشر، فخربت
الأمصار والمصانع، ودرست السبل والمعالم، وضعفت الدول
والقبائل. وكأئما نادى لسان الكون بالخمول والانقباض، وتبدل
الخلق من أصله، وتحول العالم بأسره، فهو خلق جديد وعالم
محدث، ليست فيه إلا آثار الاضمحلال وعوارضه.

هذا الخلق الجديد، أو العالم المحدث، يبدأ من مبدأ الذات
الذى يبرر وجوده بمبدأ الواقع، ويحاكيه، على نحو لا يُبقى للبشر

سوى الجريان مع الدورة الحتمية التى لا تترك لهم، حين تشرف الدولة على الهرم، سوى الاستعداد للتفسخ والانحلال. هكذا نرى ابن خلدون، للمرة الأولى، فى مسرحية سعد الله ونوس، وهو يحاور تلميذه الفتى الذى يهين القرطاس والدواة والريشة، استعدادا للكتابة، والمغول على أبواب دمشق وأسوارها. ويبدأ ابن خلدون فى الإملاء فنسمع نصوص المؤرخ التى تستعد من القسم الأخير الذى أضافه إلى تاريخه الكبير، قبيل وفاته ببضعة سنوات، وهو القسم الذى ترجم لنفسه فيه بعنوان «التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا».

وانطلاقا من البداية التى يختلط فيها الجهاد القومى بالعطاء السلطانى، يتحرك ابن خلدون التاريخ والقناع ما بين الأمير تيمور لك الذى يرنو إليه والسلطان فرج الذى انصرف عنه، وتدخل الشخصية التى يجسدها فى علاقات تفاعل وصراع مع غيرها من الشخصيات، فنصل إلى ما يدنو من الذروة، حين يرفض ابن خلدون أن يهدى الخائفين من أهل دمشق، أو يحملهم على الجهاد، أو يقودهم إليه، فهو لم يأت مقاتلا بل مؤرخا، ولا يحمل قلما لتغيير العالم بل لوصف العالم وتبريره، ولا يؤمن بقدرة الفرد أو الطليعة على تغيير التاريخ، بل بحتمية القوانين المجاوزة لقدرات البشر، ويحتقر الذين يضحون بحياتهم من أجل

الأوطان، ولا يرى فيهم سوى موسوسين يأخذون أنفسهم بإقامة الحق ومواجهة الغزاة، نون أن يعرفوا ما يحتاجون إليه من العصبية، فينتهي بهم الأمر إلى الهلاك وسوء العاقبة. وحين يسأله تلميذه الفتى: ولكن هل يجوز أن يسلك رجل العلم مسلك الحياد إزاء المحن التي تصيب قومه وبلاده؟ يؤجل ابن خلدون الإجابة إلى العشي، حيث الربع الأول من الليل الذي يتجهز فيه لملاقاة تيمور لذك، بعيدا عن الرقباء، متديلا من سور المدينة، حاملا إلى تيمور هديته الدالة التي كانت «مصحفا رائعا حسنا من جزء محن، وسجادة أنيقة، ونسخة من قصيدة البردة المشهورة للبوصيرى فى مدح النبى صلى الله عليه وسلم، وأربع علب من حلوة مصر الفاخرة».

وإذا كانت الهدية الرمزية التي وصفها ابن خلدون المؤرخ فى التعريف تقدم الجانب المادى من الإجابة على سؤال الفتى شرف الدين فإن الجانب الفكرى يعقلنه ابن خلدون (القناع) حين يقول إن رجل العلم لابد أن يقبل النهاية حين يراها، ويترك الغضب والتحسر والمكابرة للذاهلين والحمقى من غمار العامة، فمهمة رجل العلم ليست إنارة الضوء للناس أو قيادتهم إلى ما يخرج بهم من الانحدار، بل تحليل الواقع كما هو، ذلك لأن للعمران قوانين ثابتة مطردة كذلك التي تحكم الفصول فى

تعاقبها، والليل والنهار فى اختلافهما، وتلك القوانين حتمية لا يمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد. وإذا كان الواقع يسير إلى الانهيار فليس أمام البشر سوى انتظار ظهور مهدي جديد، أو رصد نذر عصبية جديدة تغزوهم.

ويتوجه ابن خلدون إلى تيمورلنك ممثل هذه العصبية الجديدة، الغازية، على أمل أن يجد عنده ما لم يجده طوال حياته لدى من عاشهم وخدمهم من أمراء وسلاطين ناقصين، لم تتوفر لهم من شروط الإمارة أو الملك إلا أقلها. ويخاطب تلميذه شرف الدين بالقدر الذى يخاطبنا قائلا:

إن المرء يكون محظوظا حين ينجو بنفسه وعلمه فى
زمن السقوط والفوضى، والعاقل من لا يضع
منفعة العلم أو علم المنفعة، فقد تكون قبسة الضوء
الوحيدة، فى الغروب الشامل، هى وصف هذا
الغروب والشهادة عليه.

هكذا يقع ابن خلدون، التاريخ والقناع، فى حبال علمه
النفعى ويستسلم إلى غزاة قومه، قبل أن تفتح دمشق أبوابها
لهم، وبعد أن أسهم هو وأمثاله فى هزيمتها من الداخل. وندخل
مرة أخرى إلى علاقات التناسل، حيث ينطق القناع، فى

المسرحية، نصوص «التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا». ونسمع صوت ابن خلدون القديم الجديد، ونراه وهو ينحنى فى حضرة تيمور لك، ويُقبِّلُ يده التى مدها إليه، ويجلس حيث أشار إليه بالجلوس، قائلا له:

أيُّدك الله! لى اليوم ثلاثون أو أربعون سنة أتمنى لقاءك... لأنك سلطان العالم وملك الدنيا. وما أعتقد أنه ظهر فى الخليقة منذ آدم لهذا العهد ملك مثلك... ولأنى كنت أسمع من المنجمين والأولين بالمغرب عن ظهور ثائر عظيم فى الجانب الشمالى الشرقى يتقلب على الممالك، ويغلب الدول، ويستولى على أكثر المعمور.

وفى التاريخ، يسأل تيمور لك ابن خلدون عن أحوال موطنه، ويأمره أن يكتب له عن كل بلاد المغرب أقاصيها وأدانيها، جبالها وأنهارها، قراها وأمصارها ومسالكها، حتى كأنه يشاهدها، فيسمع ابن خلدون ويطيع، سعيدا بالأمر الذى ينفذه بأسرع ما يستطيع. وحين يتهمه تلميذه، فى المسرحية، بأنه يقدم للغازى المخطط الذى يحتاجه لغزو بلاده، ويبيع أهله وبلده لقاء منصب أو وجهة، ويسهم فى تخريب الأوطان، يصرخ فيه ابن خلدون الذى لا يعرف ما نطلق عليه اسم الالتزام الوطنى أو

القومى، فقد أدرك أن هذه البلاد التى ينوح عليها تلميذه مهترئة، ومغزوة بلا غزو، وأنه لا يخجل من السير فى ركاب تيمور لك أو نظامه العالمى الجديد، لأنه يريد أن يعرف، وأن يسجل، وأن يستكمل خبرته، وأن يزيد علمه إتقاناً واكتمالاً. لقد سار فى ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا حذاء لـتيمور، فيما يقول القناع فى المسرحية، وأن الألوان لأن يفيد من علمه البارد الذى يبحث له عن الثمن المناسب فى أى مكان.

ويفرح ابن خلدون بصحبة الطاغية الجديد ويلج عليها: يحدثه عن غربتيه، بعيداً عن المغرب الذى هو أصله، وعن مصر التى هى محل عمله وتجارته. ويطلب منه أن يؤنس غربتيه بأن يعرف له ما يريد، فيأمره تيمور بالانتقال من دمشق إلى معسكره. فيقيم عنده خمسة وثلاثين يوماً يباكره ويرأوه. ويشهد حريق دمشق وخرابها الذى لم يشر إليه تفصيلاً فى التعريف برحلته (أترأه كان خجلاً؟) وينتهى الأمر به إلى شىء قريب من الذى انتهى إليه حظ صديقه قاضى قضاة الحنابلة، فلا ينال من تيمور شيئاً (حسب ما يرويه لنا فى التعريف) بل يدفع هو إلى تيمور بغلته الفارغة التى طلبها منه تيمور فأهداها إليه، مكافأة على اصطناعه إياه، وإحلاله فى مجلسه محل خاصته. ويعود إلى مصر التى يرده تيمور إليها، دون بغلته، فيصلها فى الشهر نفسه الذى توفى فيه صديقه قاضى قضاة الحنابلة ابن مفلح.

وفى القاهرة، يعود ابن خلدون إلى سيرته الأولى، يتاجر فيما تغلّه ضيعته فى الفيوم، ويقوم بتدريس نظرياته عن العصبية والعمران، ويتولى قضاء المالكية ويعزل عنه أربع مرات فى سنوات الخمس التى عاشها ما بين لقاء تيمور ووفاته. ويشهد فى السنة الأولى من عودته رسول تيمور إلى سلطان مصر الذى أجابه إلى الصلح الذى طلبه منه. ويحمل إليه الرسول ثمن البغلة التى أخذها منه تيمور، فلا يقبل ابن خلدون أخذ ثمن البغلة إلا بعد استئذان السلطان. ويصله الثمن بعد أن يأذن السلطان، ويكتب فى «التعريف» أن الثمن (الذى وصله بعد مدة) كان ناقصا، غير أنه يحمد الله تعالى على السلامة و«الخلاص من ورطات الدنيا». ولكن هل خلص حقا من ورطا الدنيا؟!

ورطات الدنيا

ولكن من الذى خلص من «ورطات الدنيا»، فى مسرحية سعد الله ونوس : «منمنمات تاريخية»؟ لا أحد. وقع الجميع فى شرك متبانية، وبرائن قوى غاصبة، وانفلت القمع من عقاله بأسماء مختلفة وشعارات متعددة. وبقيت المحصلة النهائية واحدة، قرينة الخراب الذى أطبق على الجميع، والذى ترك دمشق أثرا بعد عين، وتطفئ رؤيا النهاية الدامية على المسرحية كلها، مخيفة، بشعة، ملحة، كأنها تريد أن تدمى وعى المشاهد القارئ، وتستغفره ليفارق سباته التقليدى، ويطرح عنه وخم العادة والتطبيع، ويتورط فى ورطات الدنيا القديمة الجديدة التى تحفرها المنمنمات التاريخية فى ذاكرة الوعى أو وعى الذاكرة. ومن ثم يطرح هذا المشاهد - القارئ - على نفسه أسئلة شبيهة بالأسئلة التى كانت تصرخ داخل شرف الدين: أيمكن أن تتهاوى الأمة الى هذا الدرك من التبلد والخذلان؟ ولماذا؟ وإلى متى؟ هل زمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا؟ هل كان التتار هناك أم ههنا؟ وهل تلك قبيلة دالت أم أمة قالت لتيمر المعاصر: هيت لك؟

ولأن النممة تصوغ رؤيا فاجعة، فى تفاصيل قاتمة،
دامية، فإن الدمار يشمل كل شىء، ولا ينجو منه إنسان أو جماد
أو حيوان، كأنما نادى لسان الكون بنهاية تبسط ظلها كالجائحة
الكونية التى لا تبقى ولا تذر، نون أن يستطيع أن يدفعها أحد أو
يغير مسارها عزم. وليس يماثل برودة الطبيعة القاسية التى تجفو
الشخصيات والأحداث سوى نذرها المشؤومة وعلاماتها
المنحوسة، كأنها الوجه الآخر من الدمار الجمعى والعنف العارى
الذى يفترش تفاصيل المسرحية فيغرقها بمشاهد سفك الدماء
وأكوام الجثث وأهرام الجماجم، فضلا عن انتهاك الأعراض
وتقطيع الأجساد وتكتيم الأنفاس وشىء المعذنين الذين يتطلعون
إلى أولادهم وبناتهم يوطئون ويلاط بهم، من غير ستر، فى وضح
النهار.

وإذ يلعب التناسل دوره، فى الإشارة إلى الانحدار الشامل
والعنف الهمجى، فى القرون التى يؤثرها سعد الله ونوس مادة
لمنمنماته التاريخية، منذ "مغامرة رأس المملوك جابر" (١٩٦٩)،
فإن فاعلية التناسل تصل الماضى بالحاضر وتومئ إلى موازيات
العنف العارى الذى نراه حولنا، فى كل يوم من أيام هذا الزمان
الذى نصرخ فيه قائلين: ما أشد وحشة هذا العالم.

وحتمية النهاية فى هذا العالم، كالغروب الشامل والسقوط
الكلئى، نوال متعددة المدلولات على عالم فارق حلمه القومى الكبير

الذى انتهى الأمر به مصلوباً مع الشرائحى، فى خاتمة المسرحية، فى عتمة القهر الماحق. ولا غرابة أن ينتهى كل شىء، فى النص، بصرخات المجنوب المروع، الشاهد العلامة، والضحية النذير، يركض بين الانقراض والموتى، مرعوباً ظامناً، ويردى يتدفق قربه بزيادة وشدة لم تُعْهَد منذ سنوات، دون أن ينال قطرة ماء أو قبسة أمل. لكن صراخه المخيف يصك مسامع المشاهد - القارئ - ويغزو وعيه، فلا يتركه إلا بعد أن يدفعه إلى أن يفكر، بدوره، أو يبحث عن قبسة ضوء تكون بداية للنور، أو قطرة ماء تكون بشارة على تجدد دورة الحياة.

والواقع أن رمزية شعبان المجنوب هى الوجه الآخر من رمزية الماء الملتبس بين ضفتى بردى، رمزية تنطوى على دالتين متناقضتين، يتعارض فيهما الجذب والخصب، النهاية المحتومة والبداية المقموعة. لكن تعارضهما يصل بينهما فى المجال الدلالى الذى يقرن بين رشفة الحليب وقطرة الماء فى معنى الرى، والعودة إلى صدر الأم أو رحم الأرض أو حضن الوطن المستباح. ولذلك نشاهد شعبان المجنوب، دائماً، فى التفاصيل الدالة للمسرحية، يحمل النهاية فى ملامح وجهه، ونبرات صوته، وأسماله الغريبة الممزقة، ونظرة عينه التى تبصر ما لا يراه غيره، فالنهاية التى يرهص بها هى البداية التى لا ينفذ إليها سواه. وحضوره الذى

يجمع النقائض يجاور بين لمسة الرحمة وشعيرة الإدانة ولهفة البحث وصوت العزاء وشمول الموت. وهو لا يجد ملاذ إلا فى صدر ريحانة، الوجه الأثنوى من حضوره الذى يدرك أن الكل تثار. قومنا تثار، والتثار تثار، كلهم تثار، كلهم جلابون، والضحية هم الفقراء.

أما بردى الذى يتحول حضوره إلى جماع متعدد من المدلولات، مرآة سحرية ترهص بالأحداث وتنعكس عليها الأحداث، فى المنمنمات التاريخية، فنرى ماءه أول ما نراه فى غاية من الضحالة، كثرت الضفادع فيه كثرة فاحشة، حين هم نائب الغيبة فى دمشق بالفرار، عندما بلغه خبر اقتراب تيمور من دمشق بعد سقوط حلب، ويتبدل ماء النهر كما تتبدل صور المرأة بتبدل ما يواجهها ، من ضعف أو قوة، انحسار أو اندفاع، فتجرف المياه الأغصان والجنوع المنكسة، أو تغمر ما حول الضفتين، أو يفيض الماء فى موازاة ما حوله من المشاعر الجماعية أو الوقائع المتعارضة المتنافرة.

هذا البعد الرمزي الذى يصل بين التوظيف الدلالي لشخصية شعبان وماء بردى هو بعض البنية الرمزية الكبرى للمنمنمات التاريخية، خصوصا فى طابعها الذى يدنى بها من بنية الأمثلة، ومن ثم يؤكد الخاصية البلاغية، بوصفها مجازا

مزوج البعد، متبادل الدلالة، متعدد الإشارة، وذلك بواسطة عملية من المناقطة الدائمة التى تجعل من الماضى حاضرا والحاضر ماضيا، ومن العام خاصا و من الخاص عاما، ومن اللازم ملزوما والملزوم لازما. وإذا كان هذا التعدد هو بعض أسباب الحرص على المنمنمة التاريخية الدقيقة، والجهد المصنى التى تتراص به تفاصيل التناس فيما يشبه تراكيب الأرابيسك، فإن هذا الحرص نفسه هو المبرر التقنى لوظيفة دال المنمنمة، من حيث هو دال أريد به لازم معناه ومعناه على السواء. إنها منمنمة تهدف إلى أن تدفعنا إلى قراءة نصوص الماضى بعين الحاضر، ولكن غير التخلّى عن تاريخية الماضى، وقراءة نصوص الحاضر بعيني الماضى، مع الإبقاء على تاريخية الحاضر فى الوقت نفسه.

وليس مصادفة، والأمر كذلك، أن يلجأ فنان المنمنمة التاريخية، سعد الله ونوس، إلى أحداث معروفة سلفا، وأن يعتمد العودة إلى حكايات يعرفها المشاهد - القارئ مقدما، إما لأنها جزء من بنية الوعى الثقافى لهذا المشاهد - القارئ، أو لأنها بعض مخزونه الشعورى أو اللاشعورى. واختيار الدال من المعروف سلفا له أهميته التى لا تقل عن أهمية التفكير بنظيره الدال فى ما كاد يشحب، أو شحب بالفعل، فى الذاكرة الفردية أو الجمعية من التاريخ القومى للأمة، خصوصا فى المنطقة التى

تحمل إمكان التشابه أو الاختلاف بين أطراف الحاضر والماضى فى معنى من المعانى. لكن يوازى ذلك فى الأهمية صياغة ما يتم اختياره من الماضى، أو الكشف عنه، وتركيب عناصره بما يصوغ المعنى المقصود، فى منمنمة لها دلالاتها التاريخية المكثفة، ووظيفتها التحريضية المعقدة. و أتصور أن الفصل بين هذه الجوانب إنما هو من قبيل التبسيط فحسب، ذلك لأن فعل الاختيار لا يمكن فصله عن فعل الكشف أو الصياغة، فكل واحد من هذه الأفعال طرف فى عملية بنائية واحدة، متفاعلة العناصر متصافرة العلاقات.

وهى عملية تقلل من سطوة عنصر الحكاية فى النهاية، بالقياس إلى عنصر التقنية الذى يحيل مادة الحكاية المعروفة سلفا إلى عنصر وظيفى فى تجربة درامية حوارية. والهدف ليس التعريف بما هو غير معروف، بل تحويل المعروف من تاريخ الأمة إلى دراما جدلية، تتصارع فيها الآراء كليا، أو جزئيا و تختلف فيها الأفكار، ويدخل المتفرج - المشاهد طرفا واعيا، فاعلا، فى صراع الفهم والتفسير، والحكم والتقييم. ومن ثم يؤدى المسرح دوره بوصفه ساحة للحرية، وفضاء للحياة المدنية الفعلية، حيث الإمكان الحقيقى لتأمل الشرط الإنسانى وممارسة الحوار.

هذا الهدف له أصوله النظرية فيما يؤكد سعيد الله ونوس،

كثيرا، من أن إلهام المسرح الحقيقى لم يكن فى يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التى تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخى والوجودى. ومعنى ذلك أن المتفرج الذى يسعى إليه سعد الله ونوس ليُشاهد "منمنمات تاريخية" هو المتفرج الذى يقبل على المسرحية، لا ليسمع أو يشاهد حكايات جديدة، وإنما ليتأمل شرطه الاجتماعى والوجودى فى ضوء المنمنمات التى يقدمها الكاتب المسرحى للحكايات المعروفة سلفا بشكل أو بآخر، الحكايات التى هى عنصر تأسيسى فى وعى هذا المتفرج، ووجدانه، لكن بهتت دلالتها لكثرة الألفة والعادة، وأصبحت تحتاج إلى من يزيح عنها حجاب الألفة والعادة، لتغزو من جديد موضوعا لتأمل الشرط الإنسانى وممارسة الحوار، إما حول وجودها نفسه، أو أى وجود مغاير ترتبط به على سبيل التضمن واللازم.

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن التناص هو سُدى مسرح سعد الله ونوس وَلَحْمَتُهُ، حين نقارنه بغيره من كتاب جيله أو حتى الجيل السابق عليه. وسواء تحدثنا عن "الفيل ياملك الزمان" أو "مغامرة رأس المملوك جابر" (١٩٦٩) أو "الملك هو الملك" (١٩٧٧) أو "منمنمات تاريخية" (١٩٩٤) فى مستوى؛ أو عن «سهرة مع أبى خليل القبانى» (١٩٧٣) وأمثالها فى مستوى ثان،

أو عن "رحلة حنظلة" (١٩٧٨) و "الاغتصاب" (١٩٩٠) فى مستوى ثالث، فإننا نتحدث عن أبنية متواصلة، متنوعة، متجاوزة فى علاقات التناص الذى يغدو قانونا بنائيا متعدد الوظائف فى كل هذه الأعمال. وأحسب أن لهذا التعدد مبرره حين يغلب الاتكاء على التراث العربى بأنواعه المختلفة، وذلك لما يمثله هذا التراث من أطر مرجعية تظل فاعلة فى الحاضر الذى لا بد من نقضه، أو نقده. إن ما ينطوى عليه هذا التراث من مخزون نفسى فعال، فى الحاضر، وأبنية للقيم التى لا تزال تتحكم فى شعورنا ولا شعورنا الثقافى. يجعل منه أقرب إلى المرأة التى لا بد أن يجتليها الحاضر ليكتشف فيها قبحه، أو يتعرف حضورها هى دون رتوش تجميلية.

وتعكس أغلب المرايا، فى مسرح سعد الله ونوس، إشكال «السلطة» وعلاقاتها القمعية التى تحاول نممة التناص أن تكشف عن أسرارها الوظيفية أو وظيفتها البنيوية التى تجعل «الملك هو الملك» فى كل الأحوال. ولكن الأمر يختلف فى «منمنمات تاريخية» بالقياس إلى غيرها من المسرحيات السابقة عليها، فهذه المرة الأولى التى يلجّ فيها مسرح سعد الله ونوس على «دور» المثقفين بوصفهم الطليعة التى تسهم فى تقدم المجتمع أو تخلفه، فى صياغة علاقة متكافئة مع الآخر أو علاقة تبعية، وفى سياق

الرغبتين المتعارضتين: تغيير العالم أو تبريره. صحيح أن علاقات «السلطة» وبنيتها تظل ماثلة في المنمنمات، لكن بؤرة التركيز لاتفارق المثقفين الذين تصاغ أدوارهم التشخيصية بواسطة التناص الذى يستحضر شخصيات النصف الثانى من القرن الثامن ومفتتح القرن التاسع للهجرة، ويصوغ من التفاصيل التاريخية المرتبطة بهذه الشخصيات وعلاقاتها منمنمات لأقنعة، تتحرك فى لعبة تشخيصية جديدة، عن دور المثقفين، فى لحظة السقوط أو الغروب الشامل. وتتحرك هذه اللعبة التشخيصية الجديدة ما بين قطب السلب الذى يمثله التاجر المستغل (دلامة) والسلطان المستبد، (فرج بن برقوق، تيمور لnk) ويدعمه منطق النقل والتقليد، وقطب الإيجاب الذى ينطوى على أحلام البسطاء (أمثال مروان وخديجة، سعاد وشرف الدين) المتطلعين إلى حياة حرة عادلة، حافلة بإبداع العقل الإنسانى ومراحه الخلاق. ويهدف السؤال الجذرى الذى تدور حوله اللعبة إلى اكتشاف القطب الذى يجذب إليه المشخصون (المثقفون) فيؤثر على مجرى الأحداث وصنع مصير دمشق الذى هو مصيرنا.

ويستلزم هذا السؤال الاهتمام بالتقنية التى تصوغه، والتركيز على نممة المنمنمات التى تعطى لكل بعد من أبعاده قدرا متساويا من الحضور. والنممة، فى ذاتها، تؤكد تشظى

الوجود الذى يولد السؤال، كما تؤكد طبيعته التى لا تتطوى على مركز ترتد إليه كل العناصر: إن التجزؤ والتناظر والتكرار وغياب العنصر المركزى الأوحد، فى النممة، هو الوجه الآخر لتعدد الإجابة عن السؤال، وتعدد تجليات السؤال فى الوقت نفسه. ولا شئ ينتمى إلى المطلقات فى الحضور المتشظى للنممة، أو الحضور المتكافئ الأبعاد من الإجابات. والنسبية هى الوجه الآخر من هذا الحضور. وتعزية تقنية النممة هى البعد الملازم لهذه النسبية التى لا يزعم فيها طرف امتلاك الحقيقة كلها أو احتكارها لنفسه.

ويعنى ذلك تعدد الشخصيات، أو الإكثار منها بالقدر الذى يستوعب كل الأطراف ويمثلها، ويحقق التوزيع العادل للمواقف المتعارضة المتناقضة المطروحة على المتفرج - القارئ للاختيار بينها. وفى الوقت نفسه الكشف عن التقنية بما يبين عن طبيعة الهدف منها، لا من حيث هى لعبة جمالية خالصة، بل لعبة تشخيصية حوارية، المتفرج المشاهد طرف فيها، وله حضوره المتعدد الأبعاد. شأنه فى ذلك شأن اللعبة الحوارية التى يدخلها، والتى تكشف عن قواعدها أثناء أدائها، وتضىء حاملها إلى جانب محمولها.

وحين تعتمد اللعبة التشخيصية على التناص، وتنسج

بواسطته منمنمة الأمثلة التي تتبنى بها، فإنها توازى بين الأداء
السردى والتشخيص التمثيلي. وتوازى بين لغة الماضى ولغة
الحاضر، لغة المؤرخ القديم التي تسترجع نصوص التاريخ
وتضفرها فى تضمينات دالة ومسكوكات مجانية وكتابات
كاشفة، ولغة الحوار المتعدد الأبعاد والمستويات، فى مناقشته بين
الشخصيات المبتدعة والشخصيات المستلة من التاريخ، بين ظاهر
الشخصية وباطنها، بين المعلن من خطابها والمسكوت عنه، بين ما
تقوله الشخصية وما يعلّق أو يعقب به الشخص لها. وتتعدد
الأوار التي تتحول بها الشخصيات إلى أمثولات فرعية، فتكتسب
قدرا من التجريد، ولا نرى منها إلا الملامح الإجمالية وليس
التفصيلات النفسية الواقعية أو التي توهم بالواقعية، فهي أقنعة
لا تنمّص الدور بل تُشخّصه فحسب. ولكن يزدوج الأداء، وتتعدد
مستوياته، ما بين الشخصيات الفرعية والشخصيات الأساسية،
فالأخيرة بوجه خاص هى الدال والمدلول، فاعل التأمل ومفعوله،
موضوع اللعبة ومن يؤديها. ومن ثم تنفرد بثنائية الأداء الذي
يُدخل الشخص فى الدور ويُخرجه منه، أو ينطقه بلسان القناع
ويعلق على ما نطقه، فى مناقلة متعددة الأبعاد، لا نراها إلا فى
تشخيص أوار «المثقفين» بون غيرهم.

ويعتمد هذا التشخيص، بحكم تجريده، على علاقات

بسيطة البعد، حدية، فهو ثنائيات ثلاثية الأبعاد، تقوم على علاقات التضاد والمماثلة والموازاة. وهى علاقات تؤكد التشظى بما تقترن به من تعدد، وتؤكد النسبية بما تقترن به من تجريد، وتفرض على المشاهد - القارئ نور الاختيار بين المواقف والاتجاهات. وأكثر هذه العلاقات إلحاحا هى علاقة التضاد التى تقابل بين الشرائح من ناحية والتادلى وابن مفلح وابن النابلسى من ناحية ثانية، كما تقابل بين التادلى وابن مفلح، وبين ابن خلدون والشرائح، وبين الشرائح والملكاوى، وأزدار وشهاب الدين... إلخ. وهى علاقة ملازمة للأمثولات التعليمية عادة. وتبرز التقابل بين العقل والنقل، والتعارض بين تغيير العالم وتبريره، ورجل السيف ورجل الفكر، ومبدأ الحلم ومبدأ الواقع، والجيل الأفل والجيل الطالع.

وتوازى هذه العلاقة علاقة المماثلة التى تكشف عن أوجه الشبه بين الثنائيات التى تصل الأزواج (خديجة ومروان، سعاد وشرف الدين، ياسمين وإبراهيم... إلخ) وتوقع عليها نتيجة مماثلة. أما علاقة التوازى فهى التى تجعل من تيمور الوجه الآخر لفرج بن برقوق، ومن دلالة الوجه الآخر لابن خلدون، فهى العلاقة التى تضع الطغاة من الصغار والكبار فى المتصل نفسه، وتستبدل بـرجل العلم رجُل المال، فى الحس العملى الذى لا يعرف سوى الشطارة.

وعندما يقول دلامة التاجر إن التجارة صورة الدنيا، وأصل النشاط وال عمران، فإنه يصوغ تبريرا للسقوط لا يختلف عن تبرير ابن خلدون. ولا يختلف تبرير كليهما، فى التحليل الأخير، عن اعتراف التادلى الذى كشف عن جوهر إشكالية المثقفين، فى تقديره، بقوله:

قد أغرتنا نحن العلماء زينة هذه الدنيا، فتهافتنا عليها، ورحنا نتوسل الأسباب لى نصل إلى المناصب. ولم نتورع عن الحطة وهدر الكرامة، ولم نترفع عن الرشوة وشراء العلوة... وبدلا من أن نكون طليعة الأمة، وكلمة الحق التى تقوم الأحوال، وتروع السلاطين، نزلنا من أهل الدولة منزلة سوء.

وذلك قول يخاطب به التادلى أقرانه من مثقفى أوائل القرن التاسع للهجرة، ويحاور به، فى الوقت نفسه، أشباهه ونقائضه ومشاهديه وشهوده وقضاته من أهل القرن الخامس عشر للهجرة.

بين السينما والمسرح والرواية

فى بيتا إرهابى

فى سنوات المد القومى، وفى أعقاب حرب السويس (أكتوبر ١٩٥٦) أصدر إحسان عبدالقدوس روايته "فى بيتنا رجل" (عام ١٩٥٧) بعد هزيمة العدوان الثلاثى على مصر، وفى مناخ يتوهج بالعداء للاستعمار، ويتحرق شوقا إلى تحقيق الاستقلال الكامل فى كل أنحاء الوطن العربى الذى كان قد بدأ مسيرته التحررية من المحيط إلى الخليج. وكان النموذج الصاعد، فى السياق الأدبى المتولد عن هذا المناخ، نموذج البطل الوطنى المتمرد على الاستعمار والتبعية، المجدد لأحلام الطليعة الواعدة بالحرية الكاملة للوطن والمواطن. وقد استهل يوسف إدريس هذا النموذج بروايته "قصة حب" (يناير ١٩٥٦) التى كتبها ونشرها قبل حرب السويس، وصاغ فيها نموذج حمزة المناضل الذى لا يعرف وقتا للحب أو العواطف الفردية، والذى يجعل من قضية تحرير الوطن القضية الأولى فى الحياة والوجود. وأصدر إحسان عبدالقدوس روايته "فى بيتنا رجل" فى العام التالى، مبرزًا بعدا جديدا فى نموذج المناضل الذى يجمع إلى جسارة الدفاع عن استقلال الوطن التضحية بالنفس فى سبيل التحرر من

الاستعمار وأذنايه.

وكان "الرجل" فى رواية إحسان عبدالقنوس هو إبراهيم حمدي، شاب جامعى، يتوقد حماسة للوطن، يضحى بكل شىء فى سبيل قضيته، ينتقل من اغتيال جنود الاحتلال إلى اغتيال الخونة الذين يعملون من أجل تثبيت أقدام الاستعمار، ويختار من بين هؤلاء الخونة من أجمع الناس كلهم على خيانتهم. وينجح إبراهيم فى اغتيال عبدالرحيم باشا شكرى رجل الإنجليز الأول فى مصر (وكانت الإشارة واضحة إلى أمين عثمان باشا الذى اغتاله الوطنيون الشبان فى الأربعينيات) ويستطيع الهرب من البوليس. ويختبئ فى بيت زميل له فى كلية الحقوق، لا علاقة له بالسياسة، تضليلاً لرجال البوليس السياسى الذين قلبوا الدنيا بحثاً عنه.

وفى بيت محبى الدين زاهر، طالب الحقوق، أول دفعته فى ترتيب النجاح دائماً، النافر من الاشتغال بالسياسة، المؤمن أن المظاهرات مضيعة للوقت، يدخل إبراهيم حمدي عالماً جديداً، ويغزو طرفاً مؤثراً فى حياة أسرة برجوازية بسيطة لا علاقة لها بالسياسة: الأب الموظف الذى يحيا فى حاله، والأم التى لا تعرف سوى حماية أسرتها، والأخت الكبرى التى يحلم ابن عمها بالزواج منها، والأخت الصغرى التى يقتحم "الرجل" المناضل

عالمها البكر فتحبه. وتومئ كلمة "الرجل" فى هذا السياق، إلى الذكورة الجاذبة للأثوثة، والبطولة التى يتميز بها صاحبها عن غيره من الرجال العاديين.

وتدور أحداث الرواية حول التحول الذى يطرأ على حياة الأسرة، عندما تقتحم عالمها رجولة البطل المطارد فى أبعادها المتعددة، فيفارق أفراد الأسرة حيادهم الذى اعتادوه، وينغمس أغلبهم فى التزام وطنى جديد، كأنهم تجليات متنوعة لحضور الرجل الذى نقلهم إلى عالمه. ويترك إبراهيم منزل الأسرة ليعود إلى عالمه النضالى، ويقرر البقاء فى الوطن وعدم الرحيل عنه، ويخوض معركته حتى النهاية. وتنتهى دراما الأحداث بمصرعه برصاص البوليس المصرى أثناء محاولته الهرب من معسكر الإنجليز الذى قام بتفجيره، ويتحول مصرعه إلى بداية عهد جديد من البطولة الجمعية التى صاحبت تحرير الوطن كله. ولذلك ينهى إحسان عبدالقدوس روايته بما يطلق عليه "الفصل بعد الأخير"، حيث يقوم المؤلف المعلن بالكشف عن معنى بطولة إبراهيم واستشهاده، وإبلاغ القارئ أن هذا النوع من الاستشهاد هو ثورة يوليو (١٩٥٢) التى أيقظت مصر كلها، فالبطولة ليست فرداً واحداً يمكن أن يموت، ولكنها قوة تتجدد فى أفراد متتابعين، قوة لا يصنعها فرد، ولكن تصنعها أمة تجسدها فى فرد، فإذا

استشهد هذا الفرد، جسدها الأمة في غيره، فتظل البطولة حية بحياة الشعب، تتولد من بين الملايين الذين يسكنون بيوتا هادئة، ساذجة، طيبة، بيوتا لم يكن الإنجليز ولا البوليس السياسى ولا الحكام يعتقدون أنها تصلح لتكون مصانع للثورات ومصانع للأبطال.

ولقد كانت النهاية التعليمية البهيجة للرواية ولادة التفاؤل العام الذى خلقه تصاعد حركات التحرر الوطنى وحماسة الشعور القومى المصاحب لانحدار العدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦. وكان من الطبيعى أن ينوب أمثال إبراهيم حمدي فى الملايين التى خلقتهم، ويصبحوا بعضا من تيارها العام، الصاعد، وعلامة على حلمها الواعد بمجتمع أخذ يحقق أحلامه فى الاستقلال والتحرر والتقدم والعدل. وقد اكتسبت الرواية شعبيتها، فى سياق هذا التيار العام، فتم إعدادها إذاعيا وإنتاجها سينمائيا، وظلت علامة على تفاؤل مرحلة لا ينساها من انطوى على أحلامها.

ولكن هل استمر هذا التفاؤل وتحول إلى تيار متصل لا يكف عن الصعود أو المضى إلى الأمام؟ وهل تواصل نموذج البطل الإيجابى الذى انطوت عليه دلالة أمثال إبراهيم حمدي؟ وهل أفضت المرحلة إلى اكتمال الاستقلال والحرية والتقدم والعدل

الاجتماعى؟ لقد مضى أكثر من خمسة وأربعين عاما على صدور رواية إحسان عبدالقدوس، دارت الأرض ثورتها، ونقلتنا من حال إلى حال : انحسر المد القومى والنضال ضد الاستعمار، وتوالت الأزمات الاقتصادية والكوارث القومية، وانكسرت الدولة السلطوية للمشروع القومى (وليس المشروع القومى نفسه) فى العام السابع والستين، وتحول الحلم القومى إلى فاجعة فى حرب الخليج، وخايلت يوتوبيا الدولة الدينية أذهان الكثيرين بأوهامها عن مهدى منتظر يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، وتساعد العداء للآخر وحضارته، وساعدت عوامل متعددة على ظهور نموذج متطرف لداعية الدولة الدينية، نموذج يستبدل الإطلام بالاستنارة، والتأويل السياسى الأحادى البعد للدين بالمشروع القومى الواعد بالحرية والاشتراكية والوحدة. وزاحم الأفندى شيخ من نوع جديد، أطلق على نفسه لقب الأمير، يفرض على أتباعه السمع والطاعة، ويرفض الحوار والنقاش، ويقرن المجتمع المدنى بالكفر. وما بين الأمير الذى يقود التنظيم السرى والداعية المتعصب للدولة الدينية، تولد نموذج الإرهابى الذى يفتال بالرصاصة والقنبلة كل من يصممهم الأمير بالكفر والإلحاد. وبعد أن كانت الرصاصة والقنبلة تتجه إلى أعداء الوطن أخذت تغتال أبناءه، لا تفرق فى ذلك بين طفل وشيخ، أو رجل وامرأة، أو مسلم ومسيحى، أو رجل آمن ورجل فكر.

باختصار، انتهى ذلك الزمان الجميل الذى كان إحسان عبد القدوس يتحدث فيه عن الملايين التى تصنع البطل، والتى يجسدها البطل الساعى إلى الحرية والتقدم والعدل. واختفى من الواقع والفن نموذج المناضل الذى يحلم بصياغة مشرقة لمستقبل شعبه، فلم نعد نعيش فى "جمهورية فرحات" أو "قصة حب" بل أصبحنا نعيش فى زمن الجاهلية فيما يقال، زمن انقسم فيه المسلمون إلى أكثر من سبعين فرقة، كلها على ضلالة إلا فرقة واحدة، هى الفرقة الناجية التى أعطت لنفسها الحق فى أن تتدخل بين المرء وربه، وتحول بين الوطن وأحلامه، وتفرق بين المسلم وأخيه، وتمايز المسلم عن غير المسلم، والرجل عن المرأة، والأثنا عن الآخر، وتستبدل القمع بالحوار، والرصاصة بالفكر، والقنبلة بالعقل، وترى فى الديمقراطية بدعة، والاختلاف زندقة، والمجتمع المدنى ضلالة، والفكر العلمى كُفراً صراحاً. وتطايرت رصاصات الإرهاب وتفجرت قنابله علامة على عصرنا الموحش، وانسرب العنف إلى كل مكان، وأصبح "المتعصب" و"المتطرف" بعض وجودنا المهدد بالخطر، وانتقلنا من الحال التى لخصها عنوان "فى بيتنا رجل" إلى حال جديد يلخصه عنوان "فى بيتنا إرهابى".

هذا ما أذكره لينين الرملى وأراد أن يوصله إلينا عندما كتب قصة وسيناريو الفيلم الذى أعده لعادل إمام بعنوان "فى

بيتنا إرهابي" ليشير إلى أن الزمن القومي للرجولة قد انتهى، وأن البطل الوطني حل محله نموذج إرهابي من نوع غريب، وأن رصاصات أمثال إبراهيم حمدي التي كانت تتجه إلى الإنجليز وعملانهم قد تحولت إلى رصاصات غادرة تتجه إلى أبناء الوطن الأبرياء، وأن نموذج البطل القومي الذي يشيع معنى الحرية والوحدة والاشتراكية قد استبدلت به الأيام نموذج المتطرف الذي يصم مخالفيه بالكفر ويحكم عليهم بالإعدام، وأن وحدة طوائف الأمة التي قامت على شعار الدين لله والوطن للجميع قد أصبحت هدفا لمن يزرعون ألغام الفتنة الطائفية.

وإذا كان إبراهيم حمدي نموذج البطل القومي، في رواية إحسان عبدالقدوس، يفتال عبدالرحيم باشا شكري (أمين عثمان) رجل الإنجليز ليؤكد معنى التحرر الوطني فإن نقيض هذا البطل، في عصرنا، يفتال الدكتور فؤاد فرج (فرج فودة) رجل القلم، ليؤكد معنى الإرهاب وروح التعصب والاندفاع إلى تصفية المخالف واغتياله. وإذا كان إبراهيم حمدي قد رفض إطلاق الرصاص على الضابط المصري الذي طارده، عند هروبه من معسكر الإنجليز، فإن نقيضه المعاصر يطلق الرصاص على رجال الشرطة الذين حكم عليهم بالكفر لأنهم يعملون في خدمة حكومة كافرة لا تعمل بما يراه.

وقد لجأ لينين الرملى إلى قالب "المعارضة" التى يقابل بها فيلمه الجديد رواية إحسان عبدالقدوس القديمة ويشير إلى الفيلم المأخوذ عنها، وذلك ليؤكد معنى التحول الحاد فى المجتمع. وتنطوى المعارضة، فى هذا السياق، على معنى الكشف والسخرية والإدانة فى آن. أما الكشف فيتم بوساطة المقارنة المضمنة التى تبرز عمق الاختلاف بين نموذج البطل الذى كان ونموذج الإرهابى الذى يتولد كل يوم، على نحو يركز أعيننا على بواعث الإرهاب، ويبطئ إيقاع لقائنا بألية حركة الإرهابى وتقكيره، ويتيح لوعينا تأملاً أعمق للمناخ الذى ينتج نموذج الإرهابى الذى أخذ يدخل بيتنا ويخترق حياتنا. أما معنى السخرية فيأتى من وضع النقائض والأضداد جنباً إلى جنب، والتوسل بعلاقات التناص المتعددة الأبعاد التى تدفع المتفرج إلى إدراك المفارقة المؤسسية بين عالمين واقعيين. وتلك مفارقة من النوع الذى أبرزه شاعر مثل بدر شاكر السياب، عندما نظر حوله ذات مرة، فوجد بغداد ما بين الرصافة والجسر، ساحة للاغتيال والقتل، فلجأ إلى بيت على بن الجهم سلفه العباسى القديم الذى قال:

عيون المهابين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى
فأحاله إلى:

عيون المهابين الرصافة والجسر . ثقب رصاص رققت صفحة البدر

ولقد قصد لينين الرملى إلى مثل هذه المفارقة بعلاقات
التناص التى انبنت عليها معارضته السينمائية لرواية إحسان
عبدالقوس "فى بيتنا رجل" والفيلم المأخوذ عنها على السواء.
وذلك هدف جعل من معالجة لينين ومعارضته تمثيلات بصرية
كنايية لحركة الواقع الفعلى من حولنا: الهجوم على محلات
الذهب، حرق معارض الفيديو، الهجوم على مركبات السائحين،
اغتيال ضباط الشرطة، اغتيال المفكر فرج فودة، وتكثف
التمثيلات البصرية على النحو الذى يكثف الإحساس بالواقع عند
المتفرج، ويصل بين الكنايات المرئية فى علاقة دالة، يدفع مدلولها
المتفرج إلى إدانة هذا الذى يحدث، والتفكير فى أفق الخلاص
منه.

وإذا كانت الحبكة الأساسية تصل بين معالجة لينين
الجديدة ورواية إحسان عبدالقوس القديمة، فى تيمة اختفاء
الهاري فى منزل أسرة مسالمة بعد اغتيال نقيضه السياسى،
فهناك ما يتفرع من هذه الحبكة ويفضى إليها فى حركة
"المعارضة" ما بين بداية ونهاية مفروضتين سلفا. ولنتذكر أن عدد
أفراد الأسرة واحد فى الحالىن (الأب والأم والأختان والأخ)،
وصديق إحدى الأختين هو الذى يقود الأحداث إلى انكشاف

شخصية الهارب، وتكرار قصة الحب التي تقع بين الهارب وإحدى الأختين، وتكرار إقامة الهارب فى حجرة الأخ، والبداية هنا وهناك هى اللقاء غير المتوقع بالأسرة، والنهاية هنا وهناك هى مصرع الهارب بالرصاص أثناء مطاردته من طرفين. وتلك كلها مشابهاة دالة، تؤدى دورها فى لفت الأذهان إلى نصوص أسبق ترتبط بزمن مفاير، ومعان أجمل، ومن ثم تحقق الوظيفة الأولى التى تفضى إلى ما يلزم عنها من إدراك قبح النقيض الحاضر، والتحديق فيه إلى الدرجة التى تفضى إلى استبشاعه بالقياس إلى غيره.

ولعناصر الاختلاف أهميتها فى هذا المستوى، حيث تتفاعل التكوينات الجديدة للشخصيات المكررة والشخصيات الجديدة والوقائع المعاصرة المختارة بعناية لافتة، ورسمها بواسطة التقابلات والتعارضات الدالة فى بنية صراعية طرفاها: الوعى المستنير والوعى الزائف، وغايتها الكشف عن ناتج المواجهة بين هذين الطرفين. ويتم التركيز على ما يجسد وعى الاستنارة فى الأسرة التى يختبئ عندها الإرهابى الهارب: الأب الطبيب، صديقه الدكتور فؤاد فرج (فرج فودة)، الجار المسيحى وطفله وزوجه المتعصبة الموازية للمسيحية لتعصب الإرهابى المسلم، انفتاح أبناء الأسرة على تكنولوجيا العالم المعاصر،

المقاطع الشعرية المقتبسة من قصائد صلاح عبدالصبور، صورة جيفارا، عناوين الكتب الدالة، الحوارات التي تؤكد حق الاختلاف وأهمية الحرية الفكرية، دلالة الانتماء الوطنى فى مشهد مباراة الكرة. وكل ذلك وغيره فى مقابل الوعى الزائف الذى ينغلق عليه الإرهابى، ابتداء من تعاليم الأمير التى تحرم السؤال، وتفرض الطاعة العمياء وتصفية الآخر المخالف، مروراً بالمشاهد الدالة التى تجسد صدمة الوعى الزائف فى المواجهة الفعلية مع الاستنارة، وانتهاء بالتحول الذى يقترن بالنهاية المأساوية.

هذا التقابل بين الوعى الزائف للإرهابى ووعى الاستنارة يوازى التقابل بين الأقنعة المستعارة وما يختفى تحتها. إنه التقابل بين ما يعلنه الأمير وما هو عليه بالفعل، والتقابل بين شخصية أستاذ الفلسفة التى يختبئ وراءها الإرهابى والواقع الفعلى له من حيث هو إرهابى. هذا التقابل، بدوره، يعايز نموذج الإرهابى عن نقيضه القديم، فالأول لم يعرف الكذب، ولم يلجأ إليه، ولم يخف أفكاره تقيئاً أو مخادعة، ولم يضمم شراً لمن منحوه الأمن. والثانى يضع كل مغاير لجماعته فى منطقة الكفر، تضلله تعاليم الأمير التى تقول: لا تجادل ولا تناقش، ولا تختلط بالمجتمع الفاسد، لا تقرأ صحف الحكومة الكافرة، نساء الكفار حلّ للمجاهدين، العلمانية كفر، المجتمع المدنى زندقة.

ولأن بنية "المعارضة" قائمة على التقابل والتضاد، فى هذا السياق، كان على الإخراج السينمائى تجسيد الخاصيتين الأساسيتين فى بناء الفيلم، وذلك بإبراز التقابل بين فضاء الأماكن المفتوحة والمغلقة، ارتفاع الصوت وانخفاضه، عنوية قراءة المقطع الشعري فى مقابل فرقعة أصوات الرصاص والفنابل، تعارضات الضوء والعتمة، الحركة المتقابلة للمجموعات، مجازات اللقطات القريبة والبعيدة، جلسات الإملاء وجلسات الحوار، تناقضات الموسيقى التصويرية، ألوان المطابقة البصرية فى المونتاج الذى يشد الانتباه إلى التناظر بين العوالم التى تتحرك فيها المعالجة السينمائية فى كل مستوياتها.

وقد كانت المعالجة السينمائية عملاً جماعياً انتقل بما كتبه لينين الرملى إلى أفق أكثر اكتمالاً، أسهم فى تحقيقه مخرج جاد هو نادر جلال، وممثل نادر هو عادل إمام. وقد ركز الثلاثة، من حيث هم فريق متجانس، على شخصية الإرهابى إلى الدرجة التى دفعتهم إلى التخلّى عن العنوان الأصلى للسيناريو الذى تم تقديمه رسمياً إلى الرقابة على المصنفات الفنية (والذى هو العلامة الأولى على بناء المعارضة) واستبدلوا به عنوان "الإرهابى" ليجعلوا المعارضة أكثر خفاءً من ناحية، ولكى يغدو العنوان أكثر ارتباطاً بالهدف المباشر للكتاية السينمائية الكليا

التي ينطوى عليها الفيلم من ناحية ثانية، أعنى الكناية التي يقودنا مدلولها إلى إمكان تغيير الإرهابى لو واجهناه بمناخ تنويرى مناقض لما اعتاده، وذلك مدلول يدين الإرهاب بالقدر الذى يدين الطرائق القاصرة والأساليب العاجزة لمواجهته.

ويتأكد هذا المدلول بوساطة المفارقة التي تحركت بها دراما الأحداث بما انقلب بالوعى الزائف للإرهابى إلى وعى ممكن، وكشف عن إمكان تحوله بوسائل الاستنارة التي انسربت إلى وعيه بأكثر من سبيل، فى منزل الأسرة التي اختبأ عندها، وتفاعل معها، واستجاب إليها قلبا وعقلا دون إرادته ورغم كل مقاومته.

وليس سوى عادل إمام من يمتلك القدرة على تجسيد هذا النموذج بإمكان تحوله من النقيض إلى النقيض، وذلك بما يتمتع به من قدرات أدائية، وثقافة مستنيرة، ووعى بقضايا مجتمعه، فضلا عن شجاعة المقاتل وجسارة المؤمن بقضية المجتمع المدنى. ولم يكن من قبيل المصادفة أن عادل إمام هو أول فنان مصرى أخذ على عاتقه مواجهة الإرهاب منذ بداياته الأولى، وكان أول من انتقل بمسرحه إلى قلاع العنف وبؤره فى صعيد مصر، ليواجه بالفرن عواصف الإطلام. ولقد كان تجسيده للدور الذى رسمه لينين الرملى تأكيدا لقدراته والتزامه، ففي الوقت الذى يهرب فيه

أقرانه من مواجهة "الإرهابي" الذي يقتحم بيوتنا، خوفاً وإثارة
للسلامة أحياناً، وطمعاً في حفنة من الدراهم أحياناً أخرى،
يصوغ عادل إمام ولينين الرملي ونادر جلال هذه المعالجة
السينمائية التي تؤكد قدرة الاستنارة في مصر على مواجهة
نقائضها في الداخل والخارج.

مفارقات الزهرة والجنزير

أخيراً، امتدت شجاعة مواجهة الإرهاب إلى مسرح الدولة فى مصر، واستطاع "المسرح الحديث" فى القاهرة، ضمن منظومة جديدة، وقيادة واعدة، أن يعرض مسرحية "الزهرة والجنزير" التى نشرها الكاتب المسرحى المصرى محمد سلماوى منذ أربعة أعوام (فى عدد نوفمبر-١٩٩٢ من مجلة "القاهرة" التى يرأس تحريرها الصديق غالى شكرى) ولم يستطع أن يعرضها على خشبة المسرح إلا بعد أن رحلت العقول البيروقراطية التى ظلت مهيمنة على مسارح الدولة فى مصر لسنوات، وحلت محلها عقول واعدة، تدرك علاقة المسرح بالاستنارة، ودوره الحيوى فى مواجهة التطرف والإرهاب.

ومسرحية محمد سلماوى مسرحية جسورة، تنطوى على شجاعة المواجهة لظاهرة الإرهاب الخطرة، والكشف عن الأسباب التى أدت إليها، وتجسيد الشخصيات التى يُصل بها التطرف أو التعصب إلى العنف العارى، وتمثيل خطاب الإرهاب بما يضع هذا الخطاب موضع المساءلة، فى عقل المتفرج الذى لا يمكن أن يتلقى هذه المسرحية تلقياً سلبياً، فالمسرحية تنطوى على وجهة

نظر خاصة بها، وتدفع المتفرج إلى اتخاذ موقف نقدي من دلالة الأحداث التي تمثلها. وليس المهم أن يتفق المتفرج أو يختلف مع وجهة نظر المسرحية، فالأهم هو مشاركته إياها في إدانة الإرهاب، وتأمله بواسطتها الأسباب التي أدت إليه، ولعل مسرحية سلماوى، من هذا المنظور، هي أول عمل إبداعى مصرى يتصدى للإرهاب فيما أعلم، فقد كتبت عام ١٩٩١ ونشرت عام ١٩٩٢، قبل أن تصبح الكتابة عن الإرهاب طرازا مألوفاً، أو حتى مقبولا من الأجهزة الإعلامية والثقافية فى مصر. ولذلك تحمل المسرحية علامات البداية، بالمعنى الذى ينطوى عليه رد الفعل الإبداعى الأول إزاء ظاهرة هي نقيض الإبداع والحياة على السواء.

ومنذ البداية، يلفت عنوان المسرحية الانتباه إلى ما ينبئ عليه من تضاد بين طرفيه الدالين، فالزهرة تومى إلى الرقة والبراءة والحرية والحب، كما تومى إلى الوعد الربيعى الذى ينطوى على قيم الجمال والحق والخير، وذلك على النقيض من "الجنزير" الذى يومى إلى القيد والسجن والتسلط والقمع، كما يومى إلى الإرهاب الذى ينطوى على الرعب الذى يستبدل بالحضور الواعد لقيم الجمال والحق والخير الوجود العقيم للقسوة التى تسحق الوردة والعنف الذى يفتال الحياة. وتؤكد

هذه الدلالات الأولية، داخل المسرحية، بواسطة علاماتها الدالة أولاً، فالحضور "الزهري" يتجسد ما بين دوال تسمية الشخصيات النسائية ودوال العلامات الموازية للتسمية. الأم التي هي أول من نراه في المشهد الأول وآخر من نسمع صوته في المسرحية اسمها "زهرة". لا يفارق حضورها حضور المزهريات (اللافتة في الفضاء المسرحي) والموسيقى التي تنطلق كلما اقتربت زهرة من البيان، مذكرة بالتوافق الإيقاعي الذي كان ذات مرة، في زمن الزوج، كبير مهندسى السد العالى الذى توفى منذ أكثر من عشرين عاماً. والابنة الكبرى الغائبة فى بلد خليجي هي "نرجس" التي انطوت على نوع جديد من الحجاب. والابنة الصغرى "ياسمين" التي تدخل إلى توتر المواجهة الدرامية حاملة، ما يدل عليها، زهرة اللوتس رمز الحضارة المصرية القديمة التي قرنتها الأسطورة الفرعونية ببداية الخليقة، حين لم يكن فى الوجود غير المياه اللانهائية، إلى أن نبتت زهرة اللوتس البيضاء الرقيقة، فتكونت حولها الأرض لتحتضنها، وأخرجت كائنات الوجود المختلفة لتحيط بها كما يحيط الوجود بمبدأه الواعد.

وفى مقابل علامات الحضور الزهري، هناك علامات الحضور القمعي التي تبدأ من "الجنزير" الذى يحمله شاب إرهابي يستوقف سيارة الأم فى الطريق، متكرراً فى ثياب امرأة

منقبة، فتدعوها الأم إلى منزل الأسرة، كي تفهم ما يدفع فتيات هذا الجيل، ومنه ابنتها، إلى النقاب أو الحجاب. أمله أن تقيم حواراً مع الفتاة المنقبة (التي ترى فيها صورة أخرى من ابنتها المقيمة بعيداً عنها) حيث تعيش مع والدها المقعد الذي جاوز الثمانين من عمره، أثراً عتيقاً من آثار ثورة ١٩١٩، عاجزاً، خرفاً، إلى جانب الابن أحمد الذي ضاع بعد وفاة الأب الناصري، وإجهاض الحلم القومي الذي ارتبط به الأب. والابن مدمن حبوب الهلوسة، يعيش تائها بلا هدف أو حلم أو قضية، نقيض الحضور الزهري الذي تمثله الأخت الصغرى، ياسمين نواره الأمل الوحيد في الأسرة، من حيث تطلعها إلى أفق واعد، عامر بالتسامح، يؤكد الحضور الإنساني الفاعل في الوجود.

ولكن هل يتحقق هذا الأمل في فضاء مغلق، محاصر بأحلام ماضٍ لم يكتمل، وإحباطات حاضِرٍ منكسر، حاضِرٍ يتحرك فيه الجد كشاهد من شواهد القبور، وتومئ فيه صورة الأب إلى زمنه الذي انقضى، تاركاً الأم وحيدة، عاجزة عن مواجهة متغيرات عاتية، حملت الابنة الكبرى بعيداً، وانتهت بالابن إلى الضياع، احتجاجاً على فساد واقعه الذي تَوَلَّد عنه نقيضه الشبيه، أو شبيهه النقيض، أعنى قرينه الإرهابي الذي اقتحم بجنزيره وأسلحته حياة الأسرة المسالمة، بعد أن اختارها اختياراً

عشوائيا، لتكون رهينة يضغط بها على قوات الأمن لتفرج عن سبعة عشر إرهابيا، وإلا قتل كل أفراد الأسرة الأربعة الذين احتجزهم، تحت تهديد السلاح، فى منزلهم الذى أحاله إلى زنزانة محاطة بالجنائزير التى أغلقت الأبواب والنوافذ، وصرخات التحريم والتكفير التى أغلقت الراديو والتلفزيون ومنعت الحصول على الجرائد.

وتبدأ المواجهة الحاسمة فى مسرحية "الزهرة والجنزير" منذ اللحظة التى يجتمع فيها شمل الأسرة، الجد والأم والابن والابنة الصغرى، فى حضور الإرهابى الذى يحتجز الجميع، لحساب إحدى الجماعات الإرهابية التى يأمل أن يقبله أميرها عضوا فيها، وشيئا فشيئا تتكشف المواجهة عن علاقات التقابل والتوازى التى ينبئ بها الصراع الدرامى فى المسرحية، سواء على مستوى العلاقة بين الأجيال، أو العلاقة بين الجيل الواحد. لكن هذه العلاقات تتكشف عن مفارقاتها الخاصة التى تقلب النقيض إلى شبيهه، وتصل بين الأطراف المتباعدة بأنوات مرواغة من المماثلة، فإذا بالشخصيات المتنافرة تتحول إلى شخصيات متقاربة. ويغدو الجد بحضوره العاجز الخرف صورة موازية لحضور الابن المُنْغِيْب نتيجة حبوب الهلوسة، والابن المغيّب بحبوب الهلوسة صورة مقابلة للإرهابى المُنْغِيْب بأفكار التطرف والتعصب.

وتتجلى الابنة الصغرى فى امتدادها الواعد صورة إكمالية من صور الأب الذى يحمل صفات عبدالناصر، فى تجسيده حلم المشروع القومى ومعناه، وامتدادا للأم التى تسترجع بها المسرحية مفردات الخطاب الناصرى. ويومئ النقاب الذى اختفى وراءه الإرهابى إلى الحد الأقصى الذى يمكن أن ينقلب إليه اختيار الحجاب الذى ارتدته الابنة الكبرى نرجس. وتبقى الأم التى تحاول جمع أجزاء الأسرة، كما تفعل إيزيس، رمزا دالا على محاولة الحفاظ على الماضى النبيل، ونقل سر التضحية بالنفس إلى كل طرف من أطراف الأسرة.

ويبدأ هذا السر فى التجسد حين تفشل المفاوضات بين الإرهابيين والشرطة، ويطلب من الإرهابى اغتيال أحد أفراد من الأسرة، فى تصاعد يراد به إرهاب قوات الأمن، فيعلن كل واحد من الأسرة استعدادة للتضحية بنفسه فى سبيل الباقين، ابتداء من الجد الذى يصحو وعيه الصحو الأخيرة فى لحظة الخطر التى تهدد الأسرة كلها، وانتهاء بالابن الضائع الذى يرى فى موته أملا فى تغيير الحياة التى احتج عليها، لكنه، وهو يعلن استعدادة للتضحية بنفسه، يؤكد ماسبق أن أعلنته أخته الصغرى، حين بررت استعدادها للموت بانتسابها إلى جيل بلا مستقبل، جيل ضائع، نصفه مضلل والنصف الثانى مغيب، لم تعد لحياته معنى، على النقيض من جيل الأم وجيل الجد اللذين

كانت لهما أحلامهما وأمالهما التى عاشا بها ولها، وشاهدا تحقق بعضها أمام أعينهما. وذلك ما يؤكده أخوها الذى يلح على وجه الشبه الذى يصله بالشاب الإرهابى، كأنهما وجها عملة واحدة، طالبا منه أن يموتا معا، أو يقتل نفسه فيه. وعندئذ، تحدث ذروة التحول، ويهرع الشاب الإرهابى إلى قرينه المغيّب ليحتضنه، كاشفا عن حالة من حالات عودة الوعي.

هذه الحالة هى الذروة التى انقلب بها الإرهابى من حال إلى حال، بعد مقدمات متدرجة ومحاولات متصاعدة، ظل يقاومها طوال الأيام القليلة التى قضاها مع الأسيرة التى جذبتة إلى عالمها دون أن يدري، فيعلن للمجموعة الإرهابية التى كلفتها بالمهمة (بواسطة التليفون) رفضه لأوامر القتل، مؤكدا أنه أدرك بفضل هذه الأسيرة أن الحياة التى منحها الله نعمة لعباده وليست نقمة، وأن الأسيرة التى اقتحم حياتها بقلب يطفح بالحقد القبيح ملأته بمشاعر الحب الجميلة. ويكون فى هذا التحول، مقتله، إذ ترسل إليه المجموعة الإرهابية من يغتاله، وتقع معركة بين الإرهابيين والبوليس، ويمتلئ المسرح بأصوات تبادل إطلاق الرصاص من الجانبين، ويسقط من يسقط، وتتدفع الأم (زهرة) إلى مقدمة المسرح، رافعة يديها إلى السماء، تصرخ كالحَيوان الجريح: بلدى.

هذه النهاية مغايرة للنهاية الموجودة فى الطبعة الأولى من المسرحية، فهى نهاية مختلفة فى صياغتها ومغزاها على السواء، ويرجع السبب فى تغييرها إلى التصاعد الفاجع للإرهاب فى السنوات التى تفصل بين الطبعة الأولى للمسرحية وإخراجها الفعلى على المسرح، وهو إخراج وضع فى اعتباره أولوية الكشف عن المفارقات التى ينطوى عليها الصراع بين الأطراف المتضادة التى هى تجليات دالة لثنائية الزهرة والجنزير. هذه الثنائية، بدورها، ليست حضورا يقع بين الشخصيات المتقابلة فحسب، وإنما يقع داخل شخصية الإرهابى فى الوقت نفسه، فالزهرة إمكان قائم فى داخله، ولكنه إمكان مقموع بالتعاليم الجامدة والأفكار المتطرفة التى أغرقه فيها دعاة الإرهاب، فزيفوا وعيه، واستبدلوا بممكن الزهرة واقع الجنزير الذى سجنه هو قبل أن يسجن غيره. وحين دخل الإرهابى فى علاقة حوارية مع أعضاء الأسرة انتهى به الأمر إلى لحظة التبدل الجذرى، تلك اللحظة التى لم تقع إلا بعد أن نبتت من جديد، داخل شخصيته، زهرة المحبة والتسامح الملازمة لقيم الجمال والحق والخير التى هجرها فى غيبوبة الوعي المسجون بالجنزير.

وتلك هى المفارقة الأولى التى تنبنى عليها المسرحية، فالإرهابى الذى اقتحم حياة أسرة بريئة ليتخذ منها رهينة، معلنا

رفضه لقيمتها، وتكفيره العالم الذى ينتسب إليه أفرادها، سرعان ما تحول من النقيض إلى النقيض، بعد أن أعادت إليه الأسرة، فى تعاطفها وتراحمها وتسامحها، الوعي الذى غاب عنه، واستبدلت بالجنزير الذى سجنها به الزهرة التى حررت من سجنه، ووضعت فى مواجهة الإرهاب الذى انطلق منه. هذه النهاية أبرزتها الصياغة الجديدة للخاتمة التى أعدها محمد سلماوى، فى موازنة التغييرات المصاحبة التى تعدل بها النص الأسمى فى العرض المسرحى، تأثراً بمقتضيات العرض الفعلى الذى أخرجه جلال الشرقاوى الذى أضاف رؤيته الخاصة، ونتيجة ظهور أعمال فنية متتابعة ظهرت فى السنوات الأربع التى فصلت بين النص الأول وعرضه على الجمهور، واستجابة إلى ألوان متعددة من التناص الذى يتفاعل به العرض وأحداث فعلية سبقته بأشهر.

لكن هذه النهاية، من ناحية أخرى، تعيد إنتاج الفكرة الشائعة التى لا تكف أجهزة الإعلام عن إعلانها، وتمثيلها فى أعمال دعائية وغير دعائية، أعنى تلك الفكرة التى تقرن الإرهاب بغياب العقل لدى شباب مضلل، يتسلط عليه مستغلون أشرار، يتمسحون بالدين لتحقيق غرضهم الأثم، وهو الوصول إلى الحكم، فإذا أدركنا هذا الشباب المضلل، أو أتيحت له الفرصة ليبراً من

مرضه المؤقت، أو يستعيد وعيه، عاد إلى حضن المجتمع المتدين
السمح الذى تمثله أسرة زهره فى مسرحية محمد سلاموى. هذه
الفكرة صحيحة إلى حد كبير، لكنها لا تعادل الأبعاد المعقدة
للموقف الذى لا يمكن اختزاله فيها، فضلا عن أن الإلحاح عليها
وحدها يتحول، فكريا، إلى تبسيط مخل لوضع لم يعد يحتمل
التبسيط، كما ينتهى، فنيا، إلى تسطيح شخصية الإرهابى
واختزالها فى صفة وحيدة البعد. وعندئذ، يسهل إقامة مماثلة بين
الإرهابى المَغَيَّبَ بالفكر وابن الأسرة - قرينه - المَغَيَّبَ بالمُخَدَّرِ،
كما لو كان هذا هو ذاك فى قياس النتائج على الأسباب، أو
قياس الشُّكْلِ على حَلِّه. لكن هذا النوع من المماثلة يظل على
مستوى السطح وحده، كما يظل القياس شكليا، يختزل التعدد
الممكن للأبعاد - فى كلتا الشخصيتين - فى بعد واحد، ويقمع
واقع الاختلاف الثرى، دراميا، بين الشخصيات المتغايرة التى لا
يدنى بها التشابه، قط، إلى حال من الاتحاد.

وتفضى هذه المفارقة الأولى إلى أخرى ملازمة، على
مستوى علاقات البناء الدرامى، من منظور الأجيال المتتابة
والمتصارعة فى آن، فالمسرحية تركز على التضاد الرأسى بين
ثلاثة أجيال على وجه التحديد. الجيل الأول يمثل حضور الجد
الذى ظل مغيبا بلا فاعلية ولا دور، سوى استرجاع الذكريات

التي تؤكد سلب الحاضر بالقياس إلى إيجاب الماضي. والجيل الثاني هو القطب الأول من التضاد الأساسي بين جيل الآباء الذي ينتمى إلى المشروع القومي الناصري، وجيل الأبناء الذي جاء في أعقاب إجهاض المشروع الناصري وبداية التحول الساداتي، فكان بمثابة النقيض الذي يُنكّرُ بنقيضه. ولا تكف الأم زهرة عن الحديث عن الفريوس الناصري المفقود، أثناء حديثها عن الأب الذي كان بعض حضور عبدالناصر في النص المسرحي والعرض على السواء.

ولأن علاقات الأحداث والشخصيات مصاغة من وجهة نظر أقرب إلى وجهة نظر جيل الآباء، خصوصاً ما تنطقه الأم التي يتسرب خطابها إلى مفردات الابنة الصغرى، ويغطي على بقية الأصوات بنبرته الحماسية، فإن التضاد بين الجيلين يبدو تضاداً بين الفريوس الناصري المفقود والجحيم اللاحق الذي اقترن بإجهاض المشروع القومي، ذلك الإجهاض الذي تولد عنه الفساد السياسي الاجتماعي الذي أدّى إلى ضياع جيل الأبناء، فأصبح جيلاً نصفه مضلل والآخر مغيب كما تقول الابنة الصغرى.

ولكن إذا نظرنا إلى الأم بوصفها الامتداد الطبيعي للحضور الناصري فإن المنظور لا بد أن يتغير، ويبدو جيل الآباء (الناصرى) أقرب إلى أن يكون سبباً من الأسباب التي أدت إلى

ما انتهى إليه الأبناء، فالغريوس الناصري لم يستطع أن يدافع عن بقاءه، ولم يحصن أبنائه ضد مأساة إجهاضه التي لم تخل من معنى السقوط، فهجروه إلى ما حسبوه خلاصا منه، أو خلاصا من توابع سقوطه، خاصة بعد أن أورثهم بعض الجرثومة التي أحالت الزهرة إلى جنزير.

ويلفت الانتباه أن الحوار مع الإرهابي، في غير مشهد، هو حوار يبدأ من حجج الإرهابي وينتهي إليها، واقعا في شراك محاجته القمعية رغم المقاومة المعلنة، لأن الحوار لا يدور بين أطراف متكافئة في تضادها، أو اختلافها، أو حتى في صياغة أفكارها، وإنما يدور بين صيغ جاهزة، في أكثر من حالة، لخطاب إرهابي شائع، ونموذج إرهابي جاهز، وصيغ مقابلة من خطاب وشخصيات لا تخلو من نمطية النموذج الجاهز. ولذلك يبدو الحوار، في غير مشهد، صيحات متبادلة، خطابة استبدالية، لا تتحول إلى عملية جدلية تتغير معها الأطراف المتناقضة تغيرا دراميا فعلا.

ولا يبعد عن هذه المفارقة حوار الابنة والإرهابي، وهو حوار يومي إلى قصة الحب التي استبعدتها العرض من النص القديم، وأحالها إلى إعجاب ملتبس بالإحساس العالي بالواجب عند الإرهابي، لأنه يتبنى قضية لا يتردد في بذل حياته في

سبيلها. وليس مهما أن تكون هذه القضية زائفة، أو يترتب عليها تكفير المسلمين واغتيال الأبرياء الأمنين، فالأهم وجود القضية فى ذاتها، من حيث هى قضية، لأن معظم الشباب لا يؤمن بقضية من أى نوع. وتكون نتيجة هذا النوع من الحوار عدم الخلاف حول الحل الدينى الذى تحتكره مجموعة نون غيرها، وانحصاره فى الوسيلة فحسب، هل هى اللين أم العنف؟ ولكن إذا كان اللين يوازى الزهرة رمزيا، والعنف يوازى الجزير، فكلاهما، فى هذا النوع من الحوار، يتحول إلى مجرد طرف يتناقض ظاهريا ومقابله، فى المتصل نفسه الذى لا تتميز أطرافه المتعارضة تميزا حقيقيا.

هل يرجع ذلك إلى استجابة العرض إلى الخطاب الشائع فى الرد على الإرهاب، وهو خطاب يقع فى شرك خطاب النقيض؟ أحسب أن الأمر كذلك، خاصة أن المخرج جلال الشرقاوى يؤكد، فى تقديمه المطبوع للعرض:

"إننا لا ندين التطرف سواء كان فى أقصى اليمين أو أقصى الشمال ما دام وسيلته الحوار، بل إننا نحترمه وإن كنا قد نختلف معه.... أما إذا تحولت الوسيلة إلى القنبلة والمسدس والجزير، يصبح التطرف إرهابا. وهذا ما ندينه ونقف ضده ونحاربه بكل الوسائل الممكنة".

ولكن كيف نتجاهل أن التطرف فى ذاته وبذاته نفى للحوار وإلغاء له، وأنه الوصول إلى النقطة الحدية التى ترفض (وتقمع) الإمكان المغاير للفكرة أو الفهم المختلف للمبدأ؟! وماذا نفعل إذا كانت العلاقة بين التطرف والإرهاب هى العلاقة بين السبب والنتيجة، بين الكلمة التحريضية والعنف العارى الذى يترتب عليها؟!

ربما كان هذا المنحنى من التفكير، عند جلال الشرقاوى، هو الذى انتهى به إلى التركيز على بعد واحد فى النص المسرحى، بدل الوصول بممكنات التركيب إلى ما يكملها فحذف بعض الجمل الدالة من النص، وأظهر عدم التكافؤ بين الممثلين واضحا، شأنه شأن التفاوت اللافت فى قدراتهم ومستويات أدائهم، والتركيز على بعضهم دون بعض، مع أن الشخصيات الأربعة كلها فى النص الدرجة نفسها من الأهمية فى علاقات الصراع. ولم ينبج جلال الشرقاوى من عادات المسرح التجارى، فأضاف إلى النص حضور الممثل النجم الذى "يفرقع" فى أدائه، ويضيف التوابل الضارة إياها، ارتجالا، مؤكدا خفة دمه، حتى لو انقطع تواصل الخط الدرامى فى بعض المشاهد. ويصل الحرص على الإبهار إلى نزوته فى المشهد الختامى الذى قد يدهش المتفرج بمتفجراته وتدافع عنقه، ولكنه يظل مشهدا مقحما،

مفتعلا، زائدا على حبكة المفارقة التى تكتمل، فعليا، بتحول الإرهابى الذى استعاد وعيه. أما ما أعقب ذلك إلى الصرخة الأخيرة التى أطلقتها الأم فى النهاية، فهو إثارة مقصودة، يراد بها تهيج الانفعالات العنيفة فى وجدان المتفرج، لكنه تهيج سرعان ما يضيع أثره، لأنه لم يكن نتيجة حتمية أو طبيعية أو حتى معقولة فى سياقه.

ترى هل كان تأخر عرض المسرحية، فى موازاة تغير المناخ المحيط، هو السبب الذى دفع المخرج وفريق الممثلين إلى إضافة ما يدخل فى باب "تسخين" أو "تتبيل" العرض؟ أم أن النص نفسه ينطوى على ما لم يستطع العرض معالجته؟ كلا الأمرين ممكن على أى حال. لكن المؤكد أن شجاعة المؤلف المسرحى محمد سلماوى فى تصديه للإرهاب، وكشفه القناع القبيح عن وجه الإرهاب الأقبح، أمر جدير بالتقدير والتحية.

الشمعة والدهاليز

مرة أخرى يفعلها الطاهر وطّار. يقتحم المناطق الخطرة التي يهرب منها الذين يؤثرون الأمن والسلامة. يدخل إلى الدغل المظلم للإرهاب، الدهاليز التي لا تجد شمعة واحدة تضيئها، السرايب المليئة بالقمع الذي ينتشر كالوباء، التعصب الذي يتكاثر كالظلمة، الموت الغادر الذي يتربص بالأبرياء، يعصف بالمغايرين الذين يفكرون في أفق مختلف، متطلعين إلى الخلاص من وطأة كل قمع. وليس سوى العنف العارى، فى هذه المناطق، يمارسه المتطرفون بالكلمة وفى الكلمة، يقترفه المتعصبون بالإنسان وعلى الإنسان، سلاحهم كل ما يقضى على الحضور الحى فى الوجود، ويشل الوجود الفاعل للحضور.

والفضاء الذى يتحرك فيه هذا العنف فضاء قمعى، عدائى، يتنكر فيه التاريخ لأحلامه، يرتدى أسمالا جديدة فوق أسماله القديمة، كما لو كان يخرج من نفق مظلم ليدخل فى آخر، مكررا بواقع العنف العارى، الخطايا الأثمة التى أجبرت "اللاظ" على مشاهدة اغتيال أبيه، وقرنت ظهور "بو الأرواح" ببداية "الزلال" الذى أطاح بكل شىء واعد.

والزمن الحاضر لهذا التاريخ هو الزمن المعاصر للجزائر، السنوات الأخيرة التي تحولت، بواسطة الرب، إلى دهليز كبير، مظلم وغامض، غامض ومخيف. تحضر قضاياها كلها فى الآن نفسه، فارضة تعقدها المساوى، علاقاتها القمعية، عنفها العارى، مشكلة ما يشبه زوبعة مهلكة، متصلة، عاصفة، تزداد إظلاما كلما ازداد إلحاح الأبطال على الانغماس فيها، لأنها لم تعد قضايا كلية، واضحة القسمات كما كانت فى القديم، وإنما أصبحت قضايا متشابكة، متداخلة، متراكبة، متنافرة المظاهر، متعددة الأسباب، متكلسة الجنور، متناقضة المكونات، كأنها الدهليز الذى يتفرع إلى دهاليز تتولد عنها دهاليز إلى مالا نهاية، كاللابرنث، لكن بلا شمعة تضىء للسائرين المتخبطين فى الظلمة.

والتعارض بين الظلمة والنور هو التعارض الرمزي الذى ينطوى عليه الحضور التاريخي الذى يجسده القص فى رواية الطاهر وطّار الأخيرة (الشمعة والدهاليز) التى صدرت بالقاهرة فى نهاية العام الماضى، شهادة أخيرة منه على ما يجرى فى بلاده، ومحاولة للإجابة عن الأسئلة الصعبة: كيف تولّد هذا العنف المدمر فى الجزائر؟ لماذا تحوّل دين المجادلة بالتي هى أحسن إلى المصاردة بالتي هى أقمع؟ كيف تسممت الحياة اليومية بالرب؟ ولماذا سقطت الجزائر الواعدة فى دهاليز مظلمة مكتظة بالعنف؟

ومتى بدأ هذا السقوط؟ منذ زمن قريب أو زمن بعيد؟ وإذا كانت
المأسى التى تقع الآن، فيما يقول بطل الشمعة والدهاليز، هى
بلوغ الطرف الآخر من الهوة، ووقع قدمى الوائب، فالهم هو زمن
الوثوب وليس زمن النزول، الطرف الأول من الهوة وليس طرفها
الأخير، لحظة البداية التى أفضت إلى لحظة النهاية الدامية. ولكن
متى كانت هذه اللحظة، وإلى أين ينتهى البحث عنها؟ هل يقضى
إلى حدىة التناقضات التى تنطوى عليها الشخصية الجزائرية، أم
إلى حدىة التعارضات التى انبنت عليها حركة التحرر الوطنى، أم
إلى الفساد الذى نخر فى نولة التحرر الوطنى منذ اليوم الأول
للاستقلال، أم ذلك كله وغيره؟!

"أعلم أنه يصعب على أى كائن آخر أن يكون جزائرياً".
ذلك ما قاله البطل فى "الشمعة والدهاليز" مؤكداً أن الجزائرى
سليل جميع الشياطين وجميع الملائكة وجميع الجن، ابن البر
والبحر، ابن الساحل والسهل والتل والصحراء، البربرى العربى
الفينيقي الرومانى الوندالى، الأبيض الزنجى الأصفر، ابن
الحماقة والحكمة، الوطنية والخيانة، القاتل والمقتول، الجرح
والجريح والسيف الجارح، كى يكونه أحد غيره ينبغى أن تتمكن
منه جميع اللعنات، وأن لا يكون هناك فاصل بين طبيبته وشره،
جنونه وتعقله، فالجزائرى هو المجنون ابن المجانين والحكيم سليل

الحكماء فى آن. هذا الكائن الذى يجمع بين كل المتناقضات الحدية هو الحضور الأولى الذى تتولد عنه الثنائيات المتعارضة للشمعة والدهاليز، فى تضادها البنائى الذى يقابل ما بين النور والظلمة فى المتصل الواحد، ويعارض بين الصفة ونقيضها فى علاقات الحضور والغياب، سواء على مستوى الشخصية الواحدة فى علاقاتها بغيرها، أو مستوى مجموعات الشخصيات فى توازياتها الدالة، أو مستوى الأحداث المتقابلة فى علاقات التزامن والتعاقب، وأخيراً مستوى العلامات الرامزة فى بنية الرواية كلها.

وبداية المؤسسة، من هذا المنظور، ليست بداية مجاوزة للتاريخ، مغتربة عنه، وإنما متشكلة به، مشروطة بحركته المتعينة فى الزمان والمكان، متجسدة بواسطة أقطاب لا تكف عن: التناقض والتعارض والصراع، داخل المكان والزمان الجرائيين. هذا التجسد، بدوره، يتحرك فى زمن روائى متميز، يمتد إلى عام أو أقل قليلاً. لكنه فى امتداده القصير يتحرك جيئةً وزهاباً، كالحركة البنولية، عائداً إلى الوراء البعيد حيث البداية الأولى لجمع المتناقضات، أو الوراء القريب حيث التشكل الأول للتقابلات، أو الوراء الأقرب حيث الصدام بين التناقضات العدائية التى أدت إلى الانفجار الدامى.

والمكان الذى يتعامد عليه الزمان، فى رواية الشمعة والدهاليز، فضاء مخنوق، هو المدار المغلق الموازى للأفق المسدود للدهاليز، أو المرموز الذى ترمز إليه رمزية الدهاليز، فضاء لا ينفتح إلا على ساحة مكتظة بالهتافات التى تستدير بالزمن ليعود إلى مبتداه، كحركة الدائرة المقفلة. لا يفضى إلا إلى كل ما هو مغلق، محاصر، محجوز، محتبس، محاط بالرعب أو الخوف، كأنه المنزل الذى يقيم فيه الشاعر، يحول بينه والآخرين أكثر من باب، والباب الرئيسى محصن بقفل سفلى ثم قفل أوسط ثم قفل علوى، كما لو كان تعدد الأقفال علامة دالة على تصاعد الرعب وانتشار الخوف. والعلاقة بين المنزل والساحة والغرفة المغلقة التى تنطوى فيها الشخصيات على نفسها، فى موازاة الأرض البور التى تظلل الخلفية، أو الحافلات المكتظة، هى علاقة السجن الذى يحتجز كل مافيه، داخل أسوار تحول بين الحركة والانطلاق، بين الوجود والحضور، بين الشعر المعلن والواقع الممارس.

ويعنى ذلك أن "الشمعة والدهاليز" تنبنى رأسياً على أساس من التقابل الحدى الذى ينعكس على علاقات الفضاء المكانى والزمانى للأحداث والشخصيات، فيشكلها على أساس من بنية التضاد التى تحتوى كل شىء، وتقابل بين العناصر، فى حزم المكونات المتتابعة للسرد. ولذلك تتجاوز الشخصيات، وتتابع

الأحداث والمواقف، فى أوضاع لا تكف عن التقابل، وتتشكل سرديا على سبيل التضاد. ويوازى هذا التضاد ويؤكد حضوره، على المستوى الخاص بزمان الاسترجاع، الحركة الدائرية التى تبدأ من دائرة صغرى، هى الزمن الروائى الآنى للأحداث التى لا تجاوز عاما فى تتابعها الأفقى، متحركة رأسيا صوب دوائر كبرى، فى أزمنة سابقة، هى أزمنة فاعلة فى علاقات الحضور فى السرد الروائى.

والمجلى المأساوى لهذه المستويات هو تقابلها الحدى، فى عنفه المادى، من منظور المكان الذى يختزل علاقات المجموعات البشرية، تلك التى تتحرك مستجيبة إلى خطاب لغوى قمعى، ينتجه الفاعلون الرئيسيون للأحداث، ويؤديه المنفعلون الذين يتحولون إلى أنوات قمع لغوى، يوازى أنوات القمع المادى التى لا تنفصل عن المحرضات اللغوية التى يشيعها منتجو الخطاب ووسائطه الإيديولوجية. وهى وسائط تتوتر، متحفزة، ما بين التقابل الماروغ للدهاليز التى تفضى إلى التيه الأسود نفسه، حيث لا شىء سوى الموت والعدم والدمار.

ولا فارق، فى هذه النهاية المدمرة، من المنظور السياقى، بين دهليز دعاة الدولة الدينية الذين يعوبون إلى ماض مؤل، مختارين منه أكثر لحظاته أتباعا وجمودا، ودهليز دعاة الدولة

المتفرنسة الذين يعوبون إلى نموذج سابق، لا يخلو اختياره التؤيلي من معنى الاتباع والتقليد نفسه، ومن التشويه المتعمد الذى يؤدى معه التابع دور السيد القديم، محاكيا إياه محاكاة ممسوخة، فى الوقت الذى يتمسك، كأصحاب الدهليز الأول، بكل ما يدعم التسلط، وينفى التعددية، فى كل مظهر من مظاهر الحياة والفكر.

والنتيجة، على مستوى الفضاء المكانى للدهليز الأول، هذه الحشود المتدافعة، الهادرة، الغاضبة، المليئة بالعنف الذى يحيلها إلى قنابل قابلة للانفجار فى أية لحظة. هذه الحشود لحمتها شباب نزعوا سراويلهم، وارتدوا الجلابيب، وأطلقوا اللحي، وغرقوا فى حنايا سرداب مظلم من سراديب الماضى، يمتصهم، ويحيلهم إلى مرايا عاكسة، آلات مدعنة، أدوات يحركها أمراء صغار وكبار. هؤلاء الأمراء، بدورهم، هم السداة التى تكمل النسيج العدوانى الذى ينطقه خطاب القمع، فى الشمعة والدهاليز، سواء فى زعم امتلاك الحقيقة، أو احتكار المعرفة، أو حيازة المستقبل الذى يشير إليه منتجو خطاب القمع بوصفه عودة على بدء، فى سالف الزمان القديم الذى يرسمونه على قدر أوهامهم، ويقرنونه بعلامات لغوية جازمة، لا تفارق صيغ الأمر الذى لا يقبل التردد أو السؤال.

وما بين اللحمه والسداة يسقط "الآخر" فى خطاب القمع، مدانا، متهما. ويُنقى المغاير، ويُقمع المعارض، ويُستأصلُ المخالف. ويفقدو السؤال معصيةً، والشك ضلالةً. ويفترب العقل حتى يجز أو يغيب أو يسقط، مع الزمان والمكان، فى هوة النقل والتأبـاع والتقليد التى تنتهى بالاغتيال الذى يختتم أحداث الشمعة والدهاليز.

ونسمع، فى علاقات القص، من يقول: إن الدولة الدينية هى الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب، وإن الإنسانية فى ظلمها الأخيرة، والظلم هى الليالى الثلاث الأخيرة من القمر، وشمعتها الوحيدة سبيلها انتظار حلول الهلال من جديد، آتيا بالدولة الدينية، تلك التى إذا قامت فى الجزائر تقوم فى كل المنطقة، وتكشف للناس جميعا، فى مختلف أنحاء العالم، أن الطمأنينة وسط الدهاليز والسراديب هى العقيدة التى صاغتـها مجموعة بعينها، واحتكرتها طائفة نون غيرها، بوصفها النور الذى يوقد من شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية:

"هذه الشجرة المباركة هى الجزائر، بلدنا الذى ليس شرقيا ولا غربيا، سواء من الناحية الجغرافية أو من الناحية الثقافية والحضارية، فالجزائر شمال بالنسبة لمالى والنيجر والدول الإسلامية والإفريقية،

وهى مغرب أوسط بالنسبة للدول الإسلامية الشرقية، وهى جنوب بالنسبة للدول المسيحية، وهى شرق بالنسبة للمغرب الأقصى".

ونمضى فى الإنصات إلى خطاب هؤلاء الدعاة الذى يصوغ يوتوبيا قمعية، ونستمع إلى المزيد من مفرداته التى ترواح بين الوعد والوعيد، وتجاور بين التخيلات الخطابية، خاصة حين يقول قائلهم:

"هذه المرة ننجز ثورة دينية حقيقية، ثورة ربانية، تخالف كل ما أنجزته المعتقدات الوضعية، ننجزها شجرة مباركة لا شرقية ولا غربية، فلقد كان المغرب الأوسط، الجزائر، باستمرار، يحقق المستعصيات. الخوارج لم يستطيعوا إقامة دولة لهم إلا هنا فكانت الدولة الرستمية، والشيعية لم ينجزوا حلمهم إلا عندنا فكانت الدولة الفاطمية. وستوقد شمعة الخلافة من هنا، من الغرب الأوسط، من جزائرننا الحبيبة ليعم نورها العالمين".

غير أن صياغة رواية الشمعة والدهاليز لهذا النوع من الخطاب، على سبيل الاسترجاع الدال، تبين عن ثغراته

وتناقضاته الذاتية، في الوقت الذي تدفع القارئ إلى وضع مقولات هذا الخطاب موضع السؤال. ومن ثم تتدافع في ذهن القارئ، أثناء فعل القراءة، أسئلة تضع مشروع الدولة الدينية موضع التساؤل، خاصة بعد أن تحول إلى مشروع قمعي، إرهابي، مضاد لسماحة الدين الذي يتحدث باسمه. وتمضى الأسئلة في التدافع، مؤكدة حضور العقل النقدي المضمر في النص الروائي، العقل الذي يقول على لسان القارئ الممكن: ولكن لماذا يركب الانتهازيون موجة الدين؟ ولماذا يتحول الحديث باسم الدين إلى إرهاب يحول بين العبد وربه، المواطن وحقوق المواطنة، الكائن وحياته؟ ولماذا تتحول الدعوة إلى دولة دينية إلى رعب يتسلل في النفوس كالوباء؟ هل لأن الدولة الدينية تقوم على تأويل بعينه للدين لا يقبل نقيضا له، مذهب واحد يرفض الاختلاف عنه أو معه، اتجاه جازم يفرض نفسه على غيره، تفسير واحد لا يعرف التعددية ويرى فيها خروجاً على الأصل الثابت الذي يحتكره دون سواه؟ وإلا فكيف يستحل المسلم دم المسلم، اليوم، أو يغتاله دون أن يطرف له جفن، أو تهتز فيه شعرة؟ ولماذا يسقط آلاف الضحايا باسم الدين، والدين برئ من كل جريمة تنسب إليه؟ وكيف ينقلب النبل إلى نقيضه، ويتحول الحق إلى كل ما ينسب إلى الباطل الغابر؟ ولماذا ينقلب المختلف عنا، المغاير لنا

فى الفهم أو التؤول، إلى جرثومة، القضاء عليها فريضة واجبة على كل مسلم ومسلمة؟ ويأتى حق يحكم بعض المسلمين على غيرهم بتهمة الزندقة أو الكفر لأنهم أعملوا العقل الذى هو أسمى ما خلقه الله فى الإنسان؟

ونسلم، فى علاقات الإجابة عن هذه الأسئلة، داخل النص الروائى للشمعة والدهاليز، من يقول:

إن أسوأ إمام فى هذا البلد، يحافظ على الهوية، أفضل من أحسن عالم يؤدى بالامة فى متاهات الاغتراب، وإن حركة الدولة الدينية فى الجزائر، أو الخلافة الجديدة، إنما هى، فى الأساس مبنية على معاداة الغرب بصفة عامة، وفرنسا بصفة خاصة، والمتفرنسين التابعين للغرب من أبناء الجزائر بصفة أخص.

ولكن إذا كان هؤلاء المتفرنسون هم الطرف المناقض الذى يصوغه الخطاب الأصولى للدهاليز الأول على أنه العدو الذى ارتكب الكثير من الآثام، والباعث على التمرد الذى يدعو إلى استبدال الهوية الأصلية بالهوية المفروضة، فإن هؤلاء المتفرنسين، من ناحية مقابلة، وفى الدلالات المترتبة على علاقات السرد، أو

اللازمة عنه، هم الطرف الآخر من المتحصل الذى يجمع بين نقيضين فى بنيته القائمة على الاتباع والتقليد، ففى مقابل الأصولية السلفية التى تحتذى بصورة متخيلة عن الهوية النقية فى الماضى، هناك الأصولية المتفرنسة التى تغترب بهويتها صوب ما تتوهم أنه المستقبل. وأتباع هذه الأصولية، من وجهة نظر أبناء الدهليز المضادة، هم أولئك الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية ونمط الحياة الفرنسية، وأغلقوا على أنفسهم محتمين بالظلمة، رافضين إيقاد أية شمعة حولهم، مقرررين انقسام الجزائر إلى قسمين، مرة واحدة وإلى الأبد، الماضى والمستقبل. الماضى البعيد والقريب يتوجب الانسلاخ منه، بكل ما فيه، تاماً مثلما يفعل الشعبان، وهو يتخلص من جلده. أما المستقبل فهو إغماض العينين فى الدهليز، والاستسلام لوهج نور موهوم للشمعة التى تقود إلى العصر.

واللافت للانتباه أن علاقات السرد لا تتوقف عند هؤلاء المتفرنسين، لتصوغ خطابهم المتميز، فى القصص، بواسطة أبطال فاعلين، أساسيين، وإنما تشير إليهم على سبيل التضمن، ودخل علاقات الغياب التى تسترجعها علاقات الحضور أو تومئ إليها على جهة التضاد. وربما كان السبب فى ذلك أن رواية "الشمعة والدهاليز" تريد أن تسلط الضوء على الدهليز الأصولى المنتسب

إلى الدين فى المقام الأول، بوصفه الدهليز الذى فغر فاه لىبتلع الأفق الواعد للجزائر، وأشاع العنف الذى أدى إلى سقوط آلاف الضحايا الأبرياء. وإذا كان دهليز المتفرنسين يشار إليه، على سبيل التضمن واللزوم (بواسطة ما يشبه الشخصيات الثانوية) بوصفه بعض الأسباب التى أدت إلى ظهور نقيضه، فإنه بالقياس نفسه النقيض الذى يشبه نقيضه فى الآليات المحركة للبنية، وفى العلاقات الوظيفية التى تنطوى على الواحدة التى ترفض التعدد، وتنبى على الاتباع والتقليد فى كل الأحوال.

والمواقع أن المتصل الذى يصل بين المتفرنسين وأصحاب النزعات الوضعية هو نفسه المتصل الذى يصل بين الجميع وممثلة سلطة الدولة التى لم تؤمن، فعلا أو ممارسة، بالتعددية أو الاختلاف، أو حرية الشعب فى صياغة مستقبله، أو عدالة توزيع الثروة، فى موازاة عدالة توزيع العلم والمعرفة، فأضاعت كل شىء، ورسخت كيان الدولة التسلطية التى فرضت بناءها البطبرىكى على كل المؤسسات والقطاعات، وأعادت إنتاج الصوت الواحد إلى مالا نهاية، وساعدت على تأمل مركزية العلة والمبدأ والفكرة فى الثقافة والتعليم، فى خطاب البعد الواحد الذى أشاعته أجهزتها الإيديولوجية، ممهدة بذلك الأرض للبدايات التى سرعان ما تحولت إلى الدهاليز التى ولدت التطرف والتعصب على

مستوى الأصولية السلفية التي لاذت بصورة متخيلة من صور الماضي، مقابل الأصولية الحداثية التي لاذت بصورة متخيلة من "الآخر" الذي لا يزال متبوعا.

وقد أصبحت كلتا الأصوليتين وجها للآخرى، من حيث مركزية المبدأ المحرك الذي يسقط نفسه على ما حوله، بوصفه الشمعة الوحيدة القادرة على إضاءة الظلام، والخروج من الظلمة إلى النور. وتلك هي المفارقة الأساسية التي تنطوى عليها رواية الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز) حيث تتحدث كل الأطراف المتصارعة عن أنفسها بوصفها الشمعة الهادية، وعن غيرها بوصفها الدهليز، مع أن الجميع غارقون في دهاليز الظلمة الفاجعة التي تعاني منها الجزائر إلى الآن، بلا شمعة حقيقية، أو واعدة، تضيء طريق المستقبل.

مختتم

لو استرجعنا ما سبق من إنجازات الرواية العربية، منذ أن نشر الطاهر وطار روايته «الزلال» في بيروت سنة ١٩٧٤، وسألنا أنفسنا عن الأبطال المشابهين للشيخ بوالأرواح، أو حتى المنتسبين إليه انتساب المعتقد أو انتساب التطرف، وجدنا المحصلة لا تكافئ تصاعد العنف الفعلى لعمليات الإرهاب الناتجة عن التطرف والتعصب في حياتنا العربية الممتدة من المحيط إلى الخليج، ووجدنا الرواية العلامة للطاهر وطار تظل رواية علامة، لا توازيها - فيما أعلم - رواية مماثلة في الهدف أو مشابهاة في المنظور أو مقاربة في دائرة الرؤية. أعنى بذلك أن رواية «الزلال» لا تزال هي الرواية العربية الوحيدة التي تجعل من المتطرف الدينى بطلا، لا ينافسه في الحضور أحد غيره، وتغوص في وعيه ولا وعيه بما يكشف عن مكونات هذا الوعي، ويضعنا في حضرة عقلية التطرف من داخلها، ونرى ألياتها الدفاعية، وسياقات عقلنتها وتبريرها لما تفعل، ولما تراه بمثابة الصواب والحقيقة.

وما فعله الطاهر وطار يختلف عن ما فعله، بعده، يوسف إدريس في قصته القصيرة «اقتلها» التي حاولت استبطان

مشاعر الإرهابى، لكن من الخارج، وفى الحيز المحدود للقصة القصيرة. أقول ذلك على الرغم من إدراكى صفة الإرهاب والتنبؤ التى جمعت بين العاملين، فرواية الطاهر وطّار أرهصت بالاعتداء على نجيب محفوظ وأمثاله، كما أرهصت بانفجار التطرف الدينى، وقصة يوسف إدريس القصيرة تنبأت على نحو مباشر باغتيال السادات، خصوصا من منظور إلحاحها على فعل الاغتيال الذى حدث للسادات بعد نشر القصة بشهرين فحسب. ومعنى الإرهاب نفسه موجود فى رواية «الأفيال» التى كانت محاكمة إبداعية للأسباب التى أدّت إلى ظاهرة الإرهاب. ولكن رواية فتحى غانم لم تجعل همها الأول اكتشاف الوعى الذاتى للإرهابى، والتركيز الكامل عليه، وإنما نظرت إليه بوصفه نتيجة ولذلك غلب الاهتمام بالكشف عن الأسباب التى أدّت إلى تشكل «الإرهابى» على الاهتمام بكشف المكونات الداخلية للنموذج المترتب على هذه الأسباب.

والأمر نفسه، ينطبق بمعنى من المعانى فيما يتصل بمسرحية سعد الله ونوس التى تضع التعصب الدينى سببا من أسباب الهزيمة، لكن فى علاقته بغيره من الأسباب، وذلك فى شبكة العلاقات التى جعلت الأعمال الإبداعية تهتم بشخصيات التطرف، وتنطقها، ولكن بما لا يجعلنا نفوص فى أعماقها. وهـ

الأمر الذى حدث على نحو مقارب فى رواية «المهدى» التى لم نسمع فيها الصوت الخاص، أو تيار الوعي الخاص بنموذج المتطرف الدينى. ولذلك تظل رواية «الزلال» العمل الأدبى الاستثنائى فى تقديم شخصية المتطرف الدينى من داخله، وبما نسمعنا صوته، ويفتح لنا المفلق من أبواب شعوره.

صحيح أن الطاهر وطار حاول أن يجسّد رؤيا التطرف الدينى فى الجزائر، مؤخرًا، بواسطة روايته «الشمعة والدهاليز». وحاول غيره بوسائط موازية ملاحقة تصاعد متواليات العنف العارى لجماعات الإرهاب الدينى.

ولكن كل هذه المحاولات تعود بنا إلى هموم الرواية العربية، وهموم المسرح العربى فى الوقت نفسه، خصوصًا من المنظور المرتبط بحرص هذين النوعين على متابعة سرعة تغير عالمهما فى تعدد جوانبه وتنوعه اللافت، ومن ثم تفرض السؤال عن عدم تركيز الرواية العربية أو المسرح على حضور المثقف الإرهابى المنتسب إلى المجموعات المتطرفة المتمسحة فى رايات الدين وشعاراته، والنفاز إلى أعماقه والكشف عنها. وهو سؤال يفرضه تزايد حضور المثقف «الإرهابى» من ناحية، وتصاعد ممارسات العنف العارى التى يمارسها فى المجتمع من ناحية موازية. وأضيف إلى ذلك الارتفاع الملحوظ لمعدلات ما ينتجه من

خطاب قمعى، اتسعت نواتره يوما بعد يوم إلى أن وصلت إلى ما وصلت إليه من كوارث لا تزال نعيش نتائجها.

ربما كان الأقرب إلى خاطر فى الاجابة عن السؤال، بعيدا عن تكرار ما سبق أن ذكرته فى المفتتح، أن شيوع نموذج «الإرهابى» - المتطرف دينيا - يؤدى إلى تطبيع العلاقة بحضوره على نحو أو آخر، الأمر الذى يصرف انتباه العين المبدعة عن التحديق فى النموذج فنيا والتأمل المتأنى المدقق لمكوناته روائيا. ويعنى ذلك أن سخونة الظاهرة التى يمثلها حضور هذا النموذج، وانغماس الروائى فى علاقاتها المباشرة، وتورطه فى نتائجها العملية التى تنعكس فعليا على وجوده اليومى، لا تتيح للروائى المسافة الجمالية التى يتمكن معها من الرؤية الفنية الهادئة لموضوع الظاهرة، ومن ثم المسافة الزمنية التى تمكنه من إعادة إنتاجها إبداعيا. ولكن هذا التبرير، وإن أشار إلى بعض الحقيقة، لا يشمل الحقيقة كلها، فسخونة الظاهرة لا تمنع بالضرورة من تناولها حتى فى توقدها، والتوتر الحدى للوعى الروائى لا يحتم التوقف طويلا عن معالجة ظاهرة تؤرقه أنيا، ففى تقنيات الرواية - كما فى وسائط الفن بوجه عام- ما يحقق للمبدع المسافة الكافية التى تيسر له امتلاك الموضوع والسيطرة على تَقْلُتِهِ.

ويشبه التبرير السابق، فى إشارته إلى بعض الحقيقة، تبرير ثان يرى أن الرواية العربية - إذا شئنا التخصيص الذى لا

يخلو من دلالة التمثيل - انشغلت بالقمع العارى الذى مارسته مؤسسات الدولة كثيرا، ولا تزال تمارسه فى هذا القطر العربى أو ذاك، وراح ضحيته الكثيرون من مثقفى اليمين واليسار على السواء. وهو قمع دفع الرواية العربية المعاصرة إلى الاحتجاج عليه، والكتابة ضده، وذلك على نحو غدت معه الكتابة الروائية عن القمع ملمحا بارزا من ملامح وجودها المعاصر. وحسبى التذكير مرة أخرى، وفى مصر وحدها، بروايات من صنف «الكرك» لنجيب محفوظ، و«العسكرى الأسود» ليوسف إدريس، و«تلك الأيام» و«حكاية تو» لفتحى غانم، و«تلك الرائحة» و«شرف» لصنع الله إبراهيم، و«الزينة بركات» لجمال الغيطانى، وغير ذلك من الروايات التى تدل فى كثرتها اللافتة على تهوس وعى الأجيال الأحدث من كُتّاب الرواية بالكتابة المضادة لعنف الأجهزة القمعية للدولة. وكان ذلك، ولا يزال، احتجاجا على ممارسات هذه الأجهزة وإدانة لها. وفى الوقت نفسه، كشفا وتعرية لآليات الدولة التسلطية التى احتكرت مصادر القوة والسلطة فى المجتمع لصالح النخبة الحاكمة، واخترقت المجتمع المدنى فأحالت مؤسساته إلى امتداد لأجهزة الدولة، واعتمدت فى شرعيتها على العنف والإرهاب بواسطة أجهزتها البوليسية.

لكن السبب السابق لا يصلح وحده تبريرا لظاهرة ندره تصوير نموذج المتطرف الدينى فى الكتابة الروائية، حتى لو

ألحنا على أن هذا النموذج شاع في حياتنا إلى درجة الألفة، وأن الكاتب الروائي يحتاج إلى درجة من البعد أو المسافة الجمالية التي تتيح له رؤية نموذج الإرهابي، من حيث هو إمكان نمط روائي. وظنني أن شيوع هذا النموذج لا يعنى بالضرورة معرفة الروائي به، فما أكثر النماذج الشائعة التي نتعامل معها من الخارج دون أن نقرب اقتربا حميما من عالمها الداخلي، وما أكثر النماذج المألوفة التي لا تشد انتباه الروائي إليها، ربما لأنها أصبحت طبيعية بمعنى من المعانى. وهى نماذج يظل عدم انجذاب عدد كبير من الكتابة الروائية إليها علامة دالة فى ذاتها، ومن ثم سؤالا يبحث عن إجابة.

وأحسب أن نموذج المتطرف الدينى - الإرهابى - لا يزال إلى اليوم نمودجا نائيا عن الوعي المحدث، وذلك منذ أن انحازت الكتابة الروائية إلى أبطالها المحدثين فوضعتهم فى الصدارة من أبنيتها على نحو ما أوضحت فى الفصل الاستهلالي. ويبدو أن العقل العربى المحدث بوجه عام ظل مشغولا باجتلاء صورته، باحثا عن أشباهه بالدرجة الأولى، غير منشغل بالقدر نفسه بنقائضه التي تتجلى فى نماذج لم تنل من الدرس التأملى والتفكيك الواعى للمكونات ما يتناسب وحضورها المقاوم لحضور هذا العقل المحدث. ولذلك ظل نموذج المتطرف الدينى، أو

الإرهابي، بوصفه نموذجاً للحد الأقصى الذي يمكن أن يصل إليه المثقف التقليدي المعمم، بعيداً عن بؤرة التأمل الذي يغوص عميقاً في الشخصية التي ينطوى عليها النموذج، والوعى الذي يتجسد به. وكان من نتيجة ذلك أن ظل النموذج مسجوناً في قالب جاهز مصنوع سلفاً، تعمل على ترسيخه أجهزة أعلام معادية، تلح على صفاته الخارجية المرتبطة بنواتج العنف الملزمة لشخصيته، لكن دون الكشف عن مكونات هذه الشخصية من داخلها، أو الكشف عن مبرراتها هي لما تقوم به، والحجج التي تعتمد عليها في الآلية التبريرية التي تسوِّغ بها جرائمها لنفسها قبل غيرها.

والفعل الإيديولوجي لهذه الأجهزة مفهوم في حدود أدائه لوظيفة تتعلق بنوع الخطاب الذي يُرادُ إشاعته، خصوصاً من المنظور الذي يسعى إلى صرف المسؤولية في تشكل ظاهرة الإرهاب الديني عن الأنظمة السياسية القائمة، سواء في الأزمات الاقتصادية الاجتماعية التي نتجت عن عجز هذه الأنظمة في إدارة شؤون الأمة، وخلل العمل التعليمي والتثقيفي في الأجهزة الخاصة بهما، والإحباطات النفسية والأخلاقية التي تعمقت مشاعر شباب غاضب لدرجة العنف بسبب الفساد الغالب على مستويات كثيرة. وليس من وظيفة الأجهزة الإيديولوجية المملوكة للدولة التسلطية تعرية الدولة التي تعمل لحسابها، ولا من طبيعتها

وضع هذه الدولة موضع المسألة، حتى مع تصاعد ظاهرة تهديد الدولة نفسها بالخطر. ولذلك تعمل هذه الأجهزة - فى الأغلب الأعم، ومع بعض الاحتراس - على تصوير ظاهرة الإرهاب الدينى - ومن ثم نموذج المتطرف الإرهابى - معزولة عن الأسباب التى أدت إلى تكونها، وإلى تزايد حضور نماذجها. وهى أسباب يرجع الكثير منها إلى أخطاء الدولة نفسها، وفشل أجهزتها ومؤسساتها فى حل المشكلات التى تواجهها أو المشكلات التى تتسبب فيها. وذلك وضع يترتب عليه، عادة، تصوير المتطرف الدينى، فى أجهزة الإعلام، بوصفه نبذة شيطانية، طارئة، أو قالباً جاهزاً مصنوعاً سلفاً، لا نرى منه سوى الخارج، ولا يدفع انتباهنا إلى التحديق فى مكوناته والكشف عن جذوره وأسباب تولده وتكاثره.

ولعل فى حاجة إلى القول إن قالب الجاهز للنموذج، ما ظل على قالبته الخارجية، يصعب تحويله إلى «نمط» روائى، وأنه يظل أقرب إلى الدمية الكرتونية منه إلى الكائن الحى ما لم يعاينه الروائى نفسه، أو يعاينه بأكثر من معنى، أى يتعرف عليه من الداخل معرفة خاصة، ويكون قريباً من بؤثره على الأقل، أو حتى داخلها فيما يمتنع له تمثيل واستيعاب والتقاط تفاصيل التفاصيل لأدق دقائق المكونات التى يتكون منها هذا النموذج فى حضوره الحى. أقصد إلى الحضور الذى ينطوى على

تعارضات وتصارعات يتوتر بها النموذج الإنسانى الحى
للشخصية ويغتنى بها، مهما كانت ملامحه، ومهما كان انتسابه
إلى الشر المتجسد فى ممارسات عنف وحشى تدمى القلوب
وترهب العقول.

وأتصور أن الميزة التى يتمتع بها الطاهر وطار فى هذا
الجانب على وجه الخصوص هى التى مكنته من اختراق نموذج
المتطرف، والغوص عميقا فى وعيه، والتجول بحرية داخل أقاليم لا
شعوره. ويرجع ذلك إلى أن الطاهر وطار درّسَ فى «الزيتونة»
الجامعة الدينية، وعرف الدراسات النقلية التقليدية الاتباعية التى
أسهمت فى تكوين الشيخ بوالأرواح الذى ينتسب إلى «الزيتونة»
مثل المؤلف الذى أبدعه. ولا شك فى أن التكوين العلمى للطاهر
وطار على هذا النحو أتاح له الاختلاط بنماذج مشابهة لنماذج
الشيخ بوالأرواح، والاستماع إلى مبررات رفضها المجتمع المدنى،
وتمثّل طرائقها فى الحجاج الخطابى. وأخيرا، تعمق فهم الدوافع
التي تدفع هذه النماذج إلى أن تستبدل لغة التكفير بلغة التفكير،
منتجة خطابا قمعيا، تعمل مفرداته على أن تنتقل بالمستمعين من
الانفعال الذى لا روية فيه إلى الفعل العنيف للإرهاب العارى.

وتستدعى حالة الطاهر وطار حالة لويس عوض فى روايته
«العنقاء» على سبيل المشابهة فى دائرة معالجة الإرهاب من حيث

هو إرهاب، وذلك مع اختلاف منظور المعالجة بالطبع، ومغايرة هوية الفعل الإرهابي في انتسابه إلى اتجاه مضاد تماماً من المنظور الاعتقادي أقصد إلى أن رواية «الزلال» تنبنى على إرهاب يقوم على التأويل الدينى الذى يفضى تعصبه إلى العنف العارى. وإرهاب رواية «العنقاء» إرهاب اعتقادي (ماركسى) يفضى تطرفه إلى العنف العارى نفسه مع الاختلاف فى الدرجة فحسب. وكلا النوعين من العنف ينسب الروائيتين إلى معالجة الإرهاب، ولكن المعالجة التى يرجع نجاحها فى حالة الطاهر وطار إلى معرفة وثيقة حميمة بالمادة البشرية الحية التى صُنِعَ منها «نمط» الشيخ بالأرواح، ويرجع نجاحها فى حالة لويس عوض إلى معرفة حميمة مشابهة بالمادة البشرية التى صيغ منها «نمط» حسن مفتاح.

هذه النتيجة تشبه إلى حد ما، وبعوض الاحتراس، النتيجة التى انتهى إليها لويس عوض نفسه فى الاستبطان النقدى الذى صَدَّرَ به روايته «العنقاء» أو «تاريخ حسن مفتاح». وهى رواية تدور حول أفعال العنف العارى لحركات الإرهاب التى انجرف إليها الشباب المصرى فى مصر الأربعينيات، خصوصاً حين لم يبد فى أفق السياسة المصرية - مع نهاية الحرب العالمية الثانية - ما يوحى بأن تغيير أسس هذه السياسة يمكن أن يتم بغير

إراقة الدماء، وذلك بسبب استحالة التفاهم بين المصريين والإنجليز من جهة، وبين المصريين والمصريين من جهة أخرى. وكان كل شيء يشير، من منظور كل المتمردين على الأوضاع السياسية، إلى أن الاحتكام إلى السلاح هو المخرج الوحيد من المأزق الوطني والاجتماعي على السواء. ولذلك ظهرت طوائف العنف في مصر من نازيين وإخوان مسلمين وشيوعيين. وغيرهم من الذين احتكموا إلى السلاح، وحملوه بالفعل قرضا لما أرادوا.

هكذا، وُجدَ متطرفو الإخوان المسلمين الذين نشروا الذعر في الوادي بقنابلهم المبتوثة في كل مكان، وكذلك متطرفو الشيوعيين الذين علمتهم الماركسية أن العنف جائز في سبيل الإنسان، مع أنهم كانوا في صميمهم من المثقفين الوادعين الذين لا يستطيعون قتل بعوضة رغم دعاواهم العريضة فيما يقول لويس عوض. وكانت النتيجة أن غمرت البلاد موجات من الإرهاب والدعوة إلى الإرهاب، تولدت منها رواية «العنقاء» أو «تاريخ حسن مفتاح» التي كانت موازاة رمزية لتصاعد عنف التطرف السياسي في القاهرة الأربعينيات.

لكن لماذا اختار لويس عوض الكتابة عن إرهاب شباب الشيوعيين وليس عن إرهاب شباب الإخوان المسلمين مثلاً؟
الإجابة يقدمها هو نفسه على النحو التالي:

«لم يكن ممكنا أن أكتب روايتي عن الإخوان المسلمين لسبب بسيط. هو أنني رغم معرفتي بفلسفتهم ودعوتهم لم أكن أعرفهم معرفة الحي للأحياء. لم أخاط أحدا منهم مخالطة شخصية حتى أستطيع أن أعرف كيف يفكرون، وكيف يشعرون، وكيف يتجادلون، وكيف يفرحون، وكيف يتألمون، وما هو نسيج حياتهم اليومية، وما هي مشاكلهم التنظيمية. وفي كل عمل فني لابد من خامة تُستمدُّ من الحياة وتُرسمُ على الطبيعة بأنوار الفن المعروفة، وكانت الموديلات أو النماذج أمامي بغزارة بين صفوف الماركسيين الذين كنت أعرف منهم عشرات وعشرات وأخالطهم مخالطة يومية، وأصطفى الأصدقاء، وأتابع أولا بأول مشاكلهم العامة والخاصة. وكان الشيوعيون خامة ممتازة لأن جرثومة العنف لها وجود في الفكرة الماركسية، ولا أقول بالضرورة ولكن بالإمكان على أقل تقدير».

هذا الكلام الذي قاله لويس عوض تصديرا لروايته «العنقاء» التي لم يطبعها للمرة الأولى إلا في شهر مايو سنة

١٩٦٦، عن دار الطليعة البيروتية، قال مثله فتحي غانم في روايته «تلك الأيام» التي نشرها مسلسل على صفحات روزاليوسف ابتداء من شهر إبريل سنة ١٩٦٣، ولم يطبعها كاملة إلا عن مؤسسة التحرير سنة ١٩٧٢. ورواية «تلك الأيام» تشبه رواية «العنقاء» من حيث كونها تدور حول شخصية «الإرهابي» السياسي ومحاولة تحليله من الداخل. وشخصية الإرهابي فيها تشبه الإرهابي في «العنقاء» من حيث الانتساب إلى التفكير المدنى الذى يستخدم العنف لتحقيق النموذج الذى يراه من الدولة المدنية.

وأهم من تحليلها، فى هذا السياق، أن نتوقف فى داخل الرواية، على ما قاله عمر النجار الإرهابي القديم لسالم عبيد أستاذ التاريخ المهتم بدراسة الإرهاب وفهم عوامله: «أنت لا تستطيع فهم الإرهابي إلا إذا كنت إرهابيا». ويرد عليه سالم النجار، وهو واثق أن كلامه سيفاجئه وربما يزعجه: «حتى هذا الكلام الذى تقوله موجود فى الكتب». وذكر له مقالا كتبه ألبير كامى عام ١٩٤٩ نشرته مجلة ورلد ريفيو World Review. وقد بدأ المقال بالسؤال نفسه بل بنصه، وهو: هل يستطيع أحد أن يتكلم عن العمل الإرهابي نون أن يشترك فيه؟ وقد ضحك عمر النجار فى ضيق عندما واجهه سالم عبيد بالإجابة غير المتوقعة،

وسأله إذا كان قد اشترك فى عمليات إرهاب. ويجيبه سالم عبيد بالنفى طبعاً، فيواصل عمر النجار ضحكه قائلاً: «إن كيف تكتب عن الإرهاب؟ واندفع يؤكد... استحالة المشروع، بدعوى أن هناك أشياء غامضة فى النفس لا تقال. وإذا حاول أحد أن يعبر عنها، أو يفصح عنها عجز عجزاً تاماً». ولكن سالم عبيد لا يقنع بتبرير عمر النجار ويقول له: «لكنك تستطيع أن تقول كلمة أو جملة أو ربما حركة باليد أو لمحة على الوجه قد تساعدنى على تفهم هذا الشعور الغامض».

هذا الحوار الدال يصوغ وجهة نظر أساسية فى الظاهرة التى أحاول مناقشتها، خصوصاً من الزاوية التى يقدم فيها الحوار ما يؤكد ندرة إقبال الروائيين على الكتابة عن نماذج المتطرف الدينى، بسبب أنهم لم يعيشوا هذه النماذج، أو يكونوا مثلها بمعنى أو غيره. وتلك حاجة تمضى فى اتجاه حاجة لويس عوض التى تجزم بضرورة المعرفة الحميمة لما يسميه «خامة الحياة» التى يعاد إنتاجها فى نماذج روائية. ولكننى أتصور أنه لا بد من بعض الاحتراس فى مواجهة هذه الحاجة رغم ما تنطوى عليه من أسباب متعددة للاقتناع بوجاهتها. وسبب الاحتراس أنها يمكن أن تنتهى بنا إلى نزعة حدية، خصوصاً لو مضينا مع لوازمها المنطقية إلى طرفها الأقصى الذى يخال

بمعنى المحاكاة، ويردنا إلى منطق «لا يعرف الشوق إلا من يكابده». وذلك طرف نحترس منه باستعادة ما سبق أن قاله ديهامل، فى كتابه الشهير «دفاع عن الأدب» الذى ترجمه إلى العربية المرحوم محمد منور، عن فقر الموهبة التى تحتاج إلى معاناة الموضوع الذى تريد أن تكتب عنه وتعايشه معايشة الفاعلين له. أقصد إلى أن الروائى لا يحتاج إلى أن يكون إرهابيا كى يكتب عن الإرهاب كما ذهب عمر النجار الإرهابى القديم. إنه يحتاج فحسب إلى ما أشار إليه لويس عوض عن المعرفة الحميمة وليس المخالطة الشخصية، ومن ثم يحتاج إلى ما ذكره المؤرخ سالم عبيد عن المعرفة التى تبدأ من الكلمة أو الجملة أو الحركة باليد أو اللمحة للوجه، وتمضى لاستكمال نفاذها بالقراءة العميقة والمتابعة المدققة والتأمل الفاحص والمراقبة اليقظة. ولا يحتاج هذا النوع من المعرفة التى يمكن أن تغدو حميمة إلى «المخالطة الشخصية» التى تحدث عنها لويس عوض بالضرورة.

وكون المعرفة الحميمة مطلوبة، بل ضرورية وحتمية، لا يعنى تحولها إلى معايشة أو مخالطة فعلية بالحتم، فالخيال الإبداعى يستعين بما يعرف على تجسيد ما لا يعرف وما لم يمارسه الكاتب ممارسة فعلية. ولولا نعمة هذا الخيال ما استطاع نجيب محفوظ أن يجسد على نحو استثنائى شخصيات القوادين

واللصوص والمتصوفة والمتطرفين والإرهابيين وغير ذلك من الشخصيات التي لا تتطابق والممارسة الحياتية لنجيب محفوظ.

ومهما يكن عن أمر، فمثال المعرفة التي أتحدث عنها في هذا السياق، المعرفة التي هي وقود الخيال الخلاق والطاقة التي تدفعه إلى كمال إنجازه في الإبداع الروائي، هي المعرفة التي مكنت كاتباً إيطالياً كبيراً في حجم أمبرتو إيكو من مقارنة شخصية المتطرف الديني، في روايته الشهيرة «اسم الورد»، وقراء هذه الرواية الفريدة يذكرون تميز شخصية المتطرف الذي انتهى به تعصبه إلى تدمير ميراث الدير الذي توهم أنه يحميه، المتطرف الذي يصفه جيوم دوباسكر فيل في الرواية بأنه الشيطان، قائلاً له:

«الشيطان ليس أمير المادة، الشيطان هو صلف الفكر، هو الإيمان دون ابتسام، الحقيقة التي لا يعترئها شك، فالشيطان قائم لأنه يعرف أين يذهب، ويذهب دائماً إلى المكان الذي انطلق منه... حيث يعيش في الظلمات».

ولم يستطع أمبرتو إيكو أن ينفذ إلى عقليات رهبان العصور الوسطى، والغوص عميقاً في الأدمغة المتحجرة المنغلقة

على نفسها، كاشفا عن آليات التعصب ونواتجه، إلا بعد أن قام بدراسة شاملة للعصر، وقرأ الكثير من الكتب التي أتاحت له معرفة هذه العقليات، وساعدته على تمثل هذه الأدغة من خلال كتاباتها، ومن ثم استعادتها بواسطة الخيال الاسترجاعي، وإعادة إنتاجها روائيا لتعرية آليات القمع الفكرى، ومناوشة المصادر الخفية لعنفه العارى. ويعنى ذلك مرة أخرى أن المعرفة مهمة، لكن ليس إلى درجة ممارسة الفعل، أو الحياة الكاملة داخل هذا الوسط، ففي مذكرات قادة التطرف وكتاباتهم، والأصول القديمة التى يعتمدون عليها فى ميراث الأتباع الجامد، وممارساتهم العامة، وأخبارهم الخاصة التى يمكن أن تكون متاحة بشكل أو آخر، ما يلقى الضوء الكاشف، ويعين الخيال الروائى على إعادة إنتاج شخصية المتطرف الدينى فى دائرة الإبداع المستقلة بشروطها النوعية.

ولا ينفصل هذا السبب الأساسى فى تبرير ندرة حضور نموذج المتطرف الدينى فى الرواية العربية المعاصرة، فى تقديرى، عن سبب آخر يرتبط بالحضور القمعى، الفعلى والمباشر لهذه النماذج، وذلك من منظور المناخ الذى يخلقه وجودها، والأثر الذى تتركه على الروائيين بطرائق مباشرة وغير مباشرة. ولا يمكن للمرء أن يغفل، فى هذا السياق، تصاعد عنف القمع الذى

مارسته جماعات النطرف الدينى على المبدعين والكتاب بوجه عام، وذلك منذ أن نشر الطاهر وطار روايته سنة ١٩٧٤ . وهو التصاعد الذى أدى، كما أوضحت سابقا، إلى قتل أمثال عبدالقادر علولة فى الجزائر وفرج فودة فى مصر، والاعتداء على نجيب محفوظ ومكرم محمد أحمد على سبيل المثال فحسب. وأضاف إلى ذلك استدعاء المبدعين أمام المحاكم على ذمة الحسبة، والتفريق بين نصر حامد أبو زيد وزوجه، ورفع تهمة الكفر سيفاً مسلطاً على رقاب المثقفين المدنيين بوجه عام وكتاب الرواية بوجه خاص. وقد سبق أن أوضحت أنه لم يكن من المصادفة الاعتداء على نجيب محفوظ بسبب رواية «أولاد حارتنا» التى لا يزال المتطرفون يصمونها بالكفر إلى اليوم، وإلصاق تهم الإلحاد والضلالة والفجور بكتاب متباعدين لا يمكن نسبتهم إلى تيار واحد.

حدث ذلك مع الطبيب صالح الذى اعترض على تدريس روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» فى جامعة القاهرة، وما إن سُمحَ بها فى جامعة القاهرة حتى منعتها السلطات السودانية سنة ١٩٩٦. وحدث ذلك مع محمد شكرى الذى منعت مجموعات الضغط المتمسح بالدين تدريس روايته «الخبز الحافى» فى الجامعة الأمريكية، وكانت مجموعات مماثلة قد منعتها فى المغرب

من قبل بقرار شفهى من البرلمان المغربى سنة ١٩٩٦. وقد انضم جبران خليل جبران إلى القائمة بروايته «النبي» التى كتبها بالإنجليزية. وليست بعيدة عن الأذهان الضجة التكفيرية التى عصفت برواية «الصقار» ودفعت كاتبها الشاب سمير غريب على إلى الهجرة. والصلة ليست بعيدة بين الدوافع التى أدت إلى محاكمة علاء حامد على روايته: «مسافة فى عقل رجل» (سنة ١٩٩١) و«الفراش» (سنة ١٩٩٣) والدوافع التى أدت إلى محاسبة ضابط الشرطة حمدى البطران لأنه كتب رواية «يوميات ضابط فى الأرياف» (سنة ١٩٩٨). وأضيف إلى ذلك اتهام مارسيل خليفة بالإساءة إلى الدين الإسلامى لغنائه قصيدة محمود درويش التى ضمنها قصة يوسف سنة ١٩٩٩. وأخيرا الهجمات الإرهابية التى أقامت الدنيا عندما أعادت «الثقافة الجماهيرية» نشر رواية الكاتب السورى حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» سنة ٢٠٠٠. ولا أريد أن أمضى فى استقصاء أو حصر الروايات المتنوعة على امتداد الوطن العربى، أو حتى حصر ضحايا الإرهاب من المبدعين والمفكرين، فما ذكرته مثال على ما لم أنكره من دلائل تصاعد القمع الذى تمارسه على الكتابة الروائية جماعات التطرف الدينى. وللأسف، تستعدها على ذلك، بشكل مباشر وغير مباشر، بعض وسائل إعلام ومؤسسات تعليم

الدولة المدنية التى تعمل هذه الجماعات على تقويضها، الأمر الذى أشاع حالة عامة من الخوف الداخلى، وخلق نوعا من الرقابة الداخلية عند الكتاب، وخلق نواهٍ جديدة من المحرمات (التابو) المعاصرة التى أصبح يتوجب على الكُتّاب اجتنابها.

أذكر أن يوسف إدريس قال ذات مرة، منذ سنوات بعيدة، إن الحرية المتاحة فى العالم العربى كله لا تكفى كاتباً عربياً واحداً. هذه الحرية التى كان يتحدث عنها يوسف إدريس تقلصت مع مضى الوقت، ليس نتيجة إرهاب الأجهزة القمعية للدولة وحدها، وإنما نتيجة السلطة المتزايدة لجموعات التطرف الموازية لسلطة الدولة المدنية والمعادية لها فى الوقت نفسه. والنتيجة، إضافة إلى المبررات السابقة، أن ظاهرة مثل ظاهرة التطرف الدينى ظلت أقرب إلى المحرم (التابو) الذى يحال بين الكتابة والاقتراب منه، وأصبح تناول شخصية المتطرف الدينى والنفوذ إلى أعماق وعيه ضرباً من المغامرة التى لا تُعرف عواقبها، كما أصبح الغوص إبداعياً فى آليات التعصب التى تحكم فكر الإرهابى الدينى نوعاً من المخاطرة التى تُخشى نتائجها، وذلك كله فى سياق ثقافة يغلب عليها التقليد، وتجعل من كل مساهمة للفكر الدينى - وهو فكر بشرى فى نهاية المطاف - نوعاً من الهرطقة التى تبجر فى المحرمات، وتستوجب أبشع ألوان العقاب

التي ترهب الخصوم وتردع الفعل الخلاق للكتابة. ولكن لحسن
الحظ لم تنعدم الجسارة من نفوس المبدعين، فدفعت أفراد
الطليعة الأدبية إلى قبول التحدى الخطر، والكتابة عن التطرف
الدينى فى آلياته القمعية، وخلق نماذج إبداعية تتولى مواجهة
الإرهاب.

الفهرس

- * مفتتح : ٥
- * من المثقف التقليدى إلى المتطرف الدينى : ٢٩
- * الزلزال : ٧٩
- * اقتلها : ١٣٥
- * المهدي : ١٦١
- * الأفيال : ٢٢١
- * منمنات تاريخية : ٢٧٧
- * بين السينما والمسرح والرواية : ٣٢٩
- * مختتم : ٣٧٥

تتويه

دراسة «من المثقف التقليدي إلى المتطرف الديني» سبق نشر
صياغتها الأولى خلال شهرى نوفمبر وديسمبر ١٩٩٨ ويناير
١٩٩٩ فى جريدة «الحياة». ودراسة «الزلازل» نشرت صياغتها
الأولى ما بين «الحياة» فى شهرى مايو ويونيو ١٩٩٩، ومجلة
«العربى» فى شهرى أكتوبر ونوفمبر من العام نفسه. و«أقنطرها»
منشورة فى «الحياة» خلال شهر مايو ١٩٩٩. و«المهدى» فى
«الحياة» يوليو وأغسطس ٢٠٠١. و«الأفيال» فى «الحياة»
أغسطس وسبتمبر ٢٠٠١. و«منمنمات تاريخية» فى «الحياة»
أبريل ومايو ١٩٩٤. و«فى بيتنا إرهابى» فى «الحياة»
١٩٩٤/٣/٢٧. و«الشمعة والدهاليز» فى «الحياة»
١٩٩٦/١/١٥. و«الزهرة والجنزير» فى «الحياة» ١٩٩٦/١/٢٢.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٧٠٦ / ٢٠٠٣

I.S.B.N 977 - 01 - 8561 - 2



وبعد أكثر من عشرة أعوام من عمر مكتبة الأسرة
نستطيع أن نؤكد أن جيلاً كاملاً من شباب مصر نشأ
على إصدارات هذه المكتبة التي قدمت خلال الأعوام
الماضية ذخائر الإبداع والمعرفة المصرية والعربية
والإنسانية النادرة وتقدم في عامها الحادي عشر
المزيد من الموسوعات الهامة إلى جانب روافد الإبداع
والفكر زاداً معرفياً للأسرة المصرية وعلامة فارقة في
مسيرتها الحضارية .

Bibliotheca Alexandrina:



0646257



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الثمن ٣٠٠ قرش